حسن أبو يوسف اللموشي

اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا

خلال النصف الثاني من القرن العشرين



د. سالم امحمد العواسي

مجلس الثقافة العام

حسن أبو يوسف الدويني

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا

خلال النصف الثاني من القرن العشرين

إصدارات

مجلس الثقافة العام

الإشراف العام

أ . د . سليمان صالح الغويل

لجنة الإعداد والإشراف

ناصـــــــر الدعيـــــــسي

علـــــــي الفـــــــلاح

هليـــــــل البيجـــــــو

جـــابر نـــور ســـلطان

محمـــد عبـــدالله الترهـــوني

ســـالم أحمـــد الأوجلـــي

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا

خلال النصف الثاني من القرن العشرين

تأليـــف

الدكتـور / **سالم امحمد العواسي**

أستاذ الأدب والنقد الحديث

كلية التربية – جامعة 7 أكتوبر

النـاشـر

مجلـس الثـقافـة العـام

اســــم الكــــتاب	اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين
اســـم المؤلـــف	د. سالم امحمد العواسي
سنـــة النــــشر	2010 م
رقــــم الإيــــداع	331 / 2010 م (دار الكتب الوطنية)
الــترقيم الــدولي	978 - 9959 - 38 - 884 -1
تـــصميم الغــــلاف والتنفــــيذ الفنــــي	دار قباء الحديثة للطباعة - القاهرة

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فــرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فــرع بنغــازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

(حقوق الطبع والترجمة محفوظة)

تنفيـذ الطباعـة

القاهرة ت 0020123140315

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴿١١٣﴾ ﴾

صدق الله العظيم

سورة النساء آية (113)

الإهـــداء

إلـــى ... ليبيـا

الـــوطـــن ... والأهـــل

علي أبو يوسف اللويثي

المقدمة

اقترن ميلاد الأدب بمختلف أجناسه في أي زمان ومكان بالنقد والتقييم، ابتداء بالحالة الأولى التي تلازم المنتج لحظة إنشائه لعمله الأدبي، وانتهاء بالآراء الشفوية والمكتوبة التي تصدر عن المهتمين باللغة الأدبية الراقية بكل مسمياتها.

وقد سجلت لنا كتب تاريخ الأدب كثيراً من الأسماء والأماكن التي كانت منتدى للرواد من الشعراء والرواة والنقاد والحكام الذين كان لهم الصوت المسموع وكلمة الفصل في تفضيل نتاج هذا الشاعر عن ذاك.

وما أصحاب الحوليات إلا نموذج حي للمهتمين بالنتاج الأدبي في سبيل أن تخرج أعمالهم في أبهى حلة شكلاً ومضموناً.

وفي العصر الإسلامي أخذ النقد ينهج النهج الواقعي المرتبط بقيم الحياة التى جاء بها الدين الإسلامي الجديد، فمقياس النتاج الأدبي الراقي ما كان مطابقاً لتعاليم الشريعة الإسلامية، وليس معنى ذلك تقديمهم للمضمون على حساب الشكل.

وهكذا أخذت معالم النقد تظهر جلية ولاسيما بعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية، ودخول الثقافات غير العربية، فامتزجت الأفكار وتباينت الآراء، وبدت ملامح المذاهب في الأدب واللغة والبلاغة بالظهور، وتبعت ذلك حركة النقد؛ لأنه ليس بمعزل عن كل هذه التغيرات، بل هو نتيجة لكل هذه العوامل مجتمعة.

ولعل المطلع على مسيرة الحركة الأدبية في مختلف الأزمنة يدرك أن النقاد كانوا مجبورين على السير فى خطى المبدعين، حتى وإن جاءت آراؤهم خلافاً لما يراه أولئك المنتجون، لكن تلك النظرات سواء أكانت سلبية أم إيجابية فإنها تبقى تدور فى إطار ما يصوغه الشعراء والكتاب، فعندما ظهرت الكلاسيكية مثلاً بوصفها مذهباً أدبياً، سار النقاد فى خط متواز لها،

وهذا ينطبق على كل المدارس الفكرية الأخرى.

وتأسيساً على ما تقدم فإن ظهور حركة نقدية فى ليبيا مؤشر على نضوج ثقافى عام، وإدراك لمتطلبات المسار الأدبي بأشكاله المختلفة، الذي أصبح ظاهراً للعيان في تعدد اتجاهاته وبروز أعلامه ورواده، إذ ليست هنالك حركة نقدية ليبية منفصلة عن الإطار العربي العام، ولا العربي بمعزل عن الحركة الأدبية والنقدية العالمية.

ولعل سائلاً يقول: لماذا اختار المؤلف النصف الثاني من القرن العشرين فترة محددة لدراسته ؟

والإجابة على هذا السؤال مرتبطة بأمور كثيرة منها الحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فليبيا كانت ترزح تحت الاحتلال الإيطالي الذي أدى إلى عدم الاستقرار، وأقصد بالاستقرار الفكري والتعليمي، فكانت فترة الخمسينيات والستينيات بداية حقيقية للتطور الملحوظ في مجال النشر والطباعة وبروز نشاط أدبي ونقدي فى الصحف والمجلات ووسائل الإعلام في ذلك الوقت.

أسباب اختيار الموضوع:

1 – رغبة المؤلف فى عمل يسهم في بيان الدور الحقيقي للنقاد الليبيين في مجال الدراسات الأدبية.

2 – إلقاء الضوء على ملامح التجديد في الخطاب النقدي في ليبيا.

3 – لم أجد – على حد علمي – من اهتم برصد حركة النقاد الليبيين، وما قدموه لأجل الرفع من مستوى النشاط الأدبي.

4 – بيان الاتجاهات النقدية للكتّاب الليبيين في فترة زمانية يمكن أن يصطلح على تسميتها: (مرحلة النهضة الأدبية فى ليبيا).

5 – وجود كثير من الكتابات النقدية في الصحف والمخطوطات التي لم تتح لها فرصة الظهور، وتأتي هذه الدراسة بمنزلة المرشد من خلال التعريف بأصحابها ومناهجهم النقدية.

هدف الدارسة:

دراسة النصوص النقدية للكتاب الليبيين الذين أولو اهتماماً بالأجناس الأدبية من قصيدة وقصة ومسرحية، وهي بالتالي محاولة لتحليل تلك الآراء ووجهات النظر، وبيان أثرها الإيجابي في رقي الحركة الأدبية في ليبيا، بالإضافة إلى استكشاف الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تعمل على تحديد المسار والمنهج للمهتمين بالنصوص الأدبية.

منهج البحث:

طبيعة الموضوع هي التي توجه المؤلف لاختيار المنهج المناسب، ولذلك كان منهج هذه الدراسة وصفياً تحليلياً من خلال الاهتمام بالآراء النقدية للكتاب الليبيين في مجال الشعر والقصة والرواية والمسرحية، متلمساً المؤلف الآلية التي استخدمها الناقد في دراسته لهذه الأجناس للوصول إلى نتائج كانت محط اهتمامي في هذه الرسالة.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة:

المقدمة: وقد تناولت فيها معالم الموضوع الرئيسية، وأسباب اختياري له، وأهدافه، والمنهج المختار له.

التمهيد: وقد تضمن عرضاً موجزاً لحركة النقد الأدبي في ليبيا خلال القرن العشرين، وذلك من خلال تتبع هذا النشاط الفكري في العهد العثماني في أوائل القرن، ثم فى فترة الاحتلال الإيطالي، وأخيراً المرحلة التي بدأت مع استقلال ليبيا إلى نهاية فترة الدراسة.

الفصل الأول: في نقد الشعر.

ويتكون هذا الفصل من ثلاثة مباحث:

الأول بعنوان: (مفهوم الشعر عند النقاد)، وقد تناولت فيه مفهوم الشعر فى النقد العربي القديم، لربط المفهوم القديم بالحديث، وبيان أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، ثم بيان مفهوم الشعر فــى أوروبا بعد عصر النهضة، وكان الهدف من ذلك إلقاء نظرة على جوانب التأثير والتأثر بين العرب والغرب فى مجــال النقد الشعري، ثم تتبعت مفهوم الشعر عند مجموعــة مــن النقاد الليبيين.

الثانى بعنوان: (الموقف النقدي من مضامين الشعر)، وقــد شــمل هــذا المبحث دراسة قضية الالتزام وموقف النقاد مــن متطلبــات الحداثة، بالإضافة إلى بيان الموقف النقدي من الشعر الموجه إلى الأطفال في ليبيا.

الثالث بعنوان: (بناء القصيدة الحديثة)، وفيه تناولــت المكونــات الفنيــة للقصيدة الحديثة مثل: اللغة الشعرية، والخيــال والــصورة، وكذلك الرمز والغموض، والعناصر السردية الموظفة فى بناء القصيدة الحديثة، وأخيراً موسيقى الشعر، وذلك مــن خــلال عرض كل عنصر من هذه العناصر وبيان موقف النقاد منها.

الفصل الثاني: فى نقد القصة والرواية.

ويتكون أيضاً من ثلاثة مباحث:

الأول بعنوان: (السرد ودلالة المصطلح)، وفيه تناولــت دلالــة الــسرد اللغوية، وكذلك الدلالة الاصطلاحية التي بينت مدى التباين فى مفهوم هذه الكلمة الموظفة من قبل النقاد في دراســتهم للقصة والرواية.

الثانى بعنوان: (السرد ومناهج النقد)، وقد تناولت فيه توظيف النقاد في ليبيا لبعض المناهج لدراسة القصة والرواية، ومن هذه المناهج: المنهج التأثري، والاجتماعى، والنفسي، والبنيوي.

الثالث بعنوان: (البناء السردى)، وفيه تمت دراسة العناصر الفنية المكونة للبناء السردي مثل: الشخصيات، والمكان والزمان، وأخيراً عنصر اللغة.

الفصل الثالث: فى نقد المسرحية.

ويتكون من مبحثين:

الأول بعنوان: (مناهج النقد وأثرها على النص المسرحي)، وقد تضمن عرضاً تطبيقياً لتوظيف بعض النقاد المهتمين بالنص المسرحي للمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي.

الثانى بعنوان: (عناصر بناء المسرحية)، وفيه تناولت العناصر الفنية المشكلة لبنية المسرحية مثل: الحوار وأنماطه، واختلاف آراء النقاد في لغته هل تكون بالفصحى أم بالعامية ؟ بالإضافة إلى عنصر الشخصيات ومدى فاعليتها المرتبطة بالحركة والحوار، وأخيراً عنصر الحدث وارتباطه بالصراع والعقدة والحل.

الفصل الرابع: جدلية العلاقة بين الأدباء والنقاد والمجتمع.

ويتكون هذا الفصل أيضاً من مبحثين:

الأول بعنوان: (المعيار النقدي في تقييم النصوص)، وقد حاولت في هذا المبحث معرفة المعيار الذي ينطلق منه النقاد عند تقييمهم للنتاجات الأدبية، من خلال البحث فى المؤثر الثقافي العام للناقد، وتأثير عنصر الزمان والمكان في الحكم النقدي الذي يتأثر بهذين العنصرين سلباً أو إيجاباً.

الثاني بعنوان: (الصراع بين القديم والجديد)، وفيه تتبعت أبرز المعارك النقدية التي نشبت بين النقاد في ليبيا، لاختلاف وجهات النظر في بعض القضايا النقدية المرتبطة بهدف النص الأدبي وغايته، أو ما يعرف بنظرية (الفن للفن) أو (الفن للحياة)، وكذلك استعرضت بعض الآراء النقدية المتباينة فيما يتعلق بالناحية الفنية مثل الانتصار للقصيدة العمودية أو الهروب منها بالتمرد على نظامها الموروث، والميل لقصيدة التفعيلة أو النثر.

الخاتمة: وفيها لخصت النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة.

الفهارس: وتضم فهرساً للمصادر والمراجع والدوريات وآخر للموضوعات.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي **الدكتور/ محمد عبدالمطلب** الذي غمرني بفيض علمه وتواضعه، داعياً الله العلي القدير أن يوفيه أجره، وأن يجزيه عني خير الجزاء.

فإن وفقت فمن الله عز وجل، وإن كانت الأخرى فمن نفسي، ولا يكلف الله نفساً إلا وسعها، والله أسأل أن يوفقنا لما فيه الخير.

د. سالم امحمد العواسي

القاهرة 16 - 8 - 2009م

التمهيد

قبل الحديث عن النقد الأدبي في ليبيا خلال مراحل تطوره المتنوعة، لابد لنا من إضاءة على الحياة السياسية التي مرت بها ليبيا من أيام العهد العثماني إلى فترة الاحتلال الإيطالي سنة 1911 م، ثم حصولها على الاستقلال سنة 1952م، إلى قيام ثورة الفاتح سنة 1969 م، وما تبع ذلك من تغيرات في مختلف النواحي الاجتماعية والاقتصادية والتعليمية والفكرية على وجه التحديد؛ إذ لا يمكن لدارس ظاهرة فكرية أن يغفل عن المؤثرات الأخرى، فالنشاط الأدبي والنقدي يقوي ويضعف تبعاً لعوامل كثيرة؛ لعل من أبرزها التغيرات السياسية التي حددت العصور الأدبية عند العرب؛ لذلك ترنا نقول: الأدب الإسلامي، والأموي، والأدب العباسي، والأدب الأندلسي... الخ.

ولكن الحديث عن هذه المؤثرات لن يكن مستقلاً عن موضوع الدراسة، بل سيكون بتوضيح أثرها على حركة النقد وبروزه على الساحة الأدبية في أوائل القرن العشرين.

وقد اعتمدت في هذا التمهيد على وضع آلية محددة ؛ وذلك ببيان الأثر النقدي للكتاب في كل حقبة تأريخية على حدة، والوسائل المتاحة لنشر النتاجات الأدبية، وما كان يتبعها من كتابات نقدية، وهل كان هذا الوسيط مقصوراً على الصحف والمجلات، أم أنه كان مرتبطاً ببعض الشخصيات الأدبية المعروفة؟

وهل ترتب على استقلال ليبيا حركة فكرية ونشاط أدبي ملحوظ، يوازيان تلك الجهود التي كانت تحاول النهوض بهذا البلد، وتحريره من مظاهر التخلف والفقر والخوف الذي زرعه الاستعمار الإيطالي؟

وما هو الدور الذي قامت به الثورة من خلال مؤسساتها الإعلامية

والثقافية والأكاديمية في خلق بيئة فكرية أكثر اتساعاً وانفتاحاً وانتشاراً؟ وارتباطها بالقيم الجديدة التي جاءت بها، في كل المجالات السياسية والاجتماعية، ومدى انعكاس ذلك في النتاجات الأدبية،مثل: القصيدة، والقصة، والرواية، وغيرها من فنون الأدب المختلفة، واهتمام النقاد بتلك القيم الاشتراكية وتأثيرها على أعمالهم في إصدار الأحكام سلباً أو إيجاباً.

حركة النقد في العهد العثماني:

في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وبعد إعلان الدستور العثماني 1908م، بدأت الصحف والمجلات في الظهور، والانتشار على نطاق واسع، وهذا لا يعني أنّه قبل هذا التاريخ لم تعرف ليبيا الصحف والمجلات، وإنما كان هذا الحدث نقلة مهمة في تاريخ إطلاق الحريات، الأمر الذي أسهم في تنشيط الأقلام الليبية، بعد ضمان قدر من حرية التعبير في تلك الوسائط المتاحة في ذلك الوقت.

ومن أشهر تلك الصحف: الترقي[1]، والعصر الجديد[2]، والكاشف[3]، وأبوقشة[4] والرقيب[5]، وتعميم حريت[6]، حيث كانت لها دور بارز في نشر ما كان يشغل بال المواطن الليبي من أمور السياسة والاقتصاد والزراعة والتعليم، بالإضافة إلى اهتمامها بالحركة الأدبية، حيث خصصت بعض هذه الصحف جانباً للشعر والقصة والمقالة، ومن أشهر ألوان الشعر شيوعاً في تلك الحقبة (شعر التشطير)؛ إذ يعرض فيه الشاعر مديحاً أو هجاءً، أو غير

---

(1) بدأت بالصدور سنة 1897م.

(2) بدأت بالصدور سنة 1908م.

(3) بدأت بالصدور سنة 1908م. أسبوعية تصدر بالعربية والتركية والفرنسية.

(4) بدأت بالصدور سنة 1908م.

(5) بدأت بالصدور سنة 1911م وكانت تصدر بالعربية والتركية.

(6) بدأت بالصدور سنة 1908م وكانت باللغة التركية.

ذلك من الأغراض التي كانت شائعة عند شعراء ذلك الزمان[1].

ومما هو جدير بالذكر في هذا المقام أن بعض المهتمين بالحركة الأدبية لم تقتصر مشاركاتهم في الصحف المحلية، بل أرسلوا أعمالهم إلى خارج ليبيا وهم من (المثقفين وهواة الأدب يرسل إلى الصحف في الخارج لتنشر آثاره وخواطره، كما صنع الشاعر (أحمد بن شتوان) المصراتي على صفحات جريدة (الجوائب)، كما نشر أحمد الفسطاوي بعض المقتطفات في صحافة مصر)[2].

وقد نلحظ في كثير من تلك الصحف التي خصصت بعض صفحاتها للموضوعات الأدبية ذكراً للقضايا النقدية، لعل من أشهرها في نقدنا العربي القديم قضية (اللفظ والمعنى)، فنجد في مطلع جريدة (الترقي) الصادرة سنة 1897م ميل صاحبها الشيخ (محمد البوصيري) للاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

ولم تقتصر الآثار النقدية في هذه الفترة على ما وجد في الصحف والمجلات مدوناً، بل قد عرف المهتمون بالحركة الفكرية في ليبيا ما يُعرف بالجلسات أو بالصالون الأدبي، تجتمع فيه النخبة المثقفة، فيتبادلون وجهات النظر فيما يتعلق بشئون الحياة السياسية والاجتماعية، ويتناولون الأشعار بالشرح والتحليل والتفسير، وقد كان ذلك يتم في دُور الطباعة، ومن أشهر تلك الأماكن (دار الترقي) التي كانت بحق مناراً للأدباء والمفكرين على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم[3].

ولكن هذه الحركة الثقافية المتمثلة في انتشار الصحف أو المجالس الأدبية لم تكن على السواء في كل المناطق الليبية، وإنما كانت مقصورة على

(1) ينظر على مصطفى المصراتي، صحافة ليبيا في نصف قرن، ص21.

(2) السابق ص 32.

(3) ينظر علي مصطفى المصراتي: السابق، ص74.

المدينة، وكان للدواخل والقرى البعيدة شأن آخر غير الذي ذكرناه، حيث كان المصدر الوحيد للعلم والتعلم هو الكتاتيب، وما تقوم به المساجد والزوايا الدينية من دور معروف في التاريخ الإسلامي.

وكان الشعر الشعبي هو اللون الأدبي السائد في ذلك الوقت؛ وليس الأمر غريباً؛ فقد انتشر هذا النمط الأدبي في دول المغرب العربي، بوصفه تقليدا موروثاً للموشحات والجزل، حطت به القبائل العربية في شمال أفريقيا بعد سقوط الأندلس واستقرارها في هذا المكان.

ولم تكن ليبيا في أواخر العهد العثماني بمعزل عن العالم الخارجي، بل كان للكتّاب الليبيين ارتباطات بالثقافات الغربية، فنلحظ أن المسئولين عن الصحف والمجلات التي كانت تصدر في بدايات القرن العشرين يجيدون عدداً من اللغات الأوروبية كالفرنسية والتركية والإنجليزية والإيطالية وغيرها، فكان بعضها يصدر إلى جانب اللغة العربية بالتركية والفرنسية مثل (الكشاف) التي انطلقت إلى آفاق المعرفة بعد إعلان الدستور العثماني 1908م.

ولكن التأثير الأبرز كان للجارتين في الشرق والغرب مصر وتونس؛ إذ كان لهما الفضل في ازدهار الدراسات التقليدية القائمة على إحياء التراث، والأخذ بمظاهر الحضارة المستحدثة، المتمثلة في إصدار عدد من الصحف، وظهور صدى للاتجاهات الأدبية والفلسفية الحديثة، التي أخذت تنشأ في المشرق والمغرب العربيين، وسعى بعض الشعراء الليبيين إلى نشر نتاجهم الشعري بعد أن كان في مجاهل النسيان، فطبع كل من الشاعرين: (مصطفى بن زكري)، (عبدالله القويري) ديوانه بمصر مع أواخر القرن التاسع عشر، كما طبع (أحمد النائب) الجزء الأول من كتابه: (المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب) في أسطنبول[1].

---

(1) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ط، ص 63.

حركة النقد خلال فترة الاحتلال الإيطالي:

بنزول الاحتلال الإيطالي سواحل ليبيا عام 1911م، بدأت ملامح النشاط الثقافي والأدبي، الذي ظهر بوضوح أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين بالتراجع والبهوت، فلم تعد تلك الصحف تحصل على ذلك القدر من الحرية الذي عهدته قبل فترة الاستعمار، وظهرت صحف جديدة (تدعوا لطلينة البلاد وشعبها معاً، وجعلها جزءاً من إيطاليا يسمونه (الشاطئ الرابع)، في الوقت الذي لم تصدر فيه أية صحيفة شعبية على الإطلاق)[1].

وكان ذلك في السنوات الأولى لقدوم الاحتلال، فأصدر الاستعمار صحيفة (بريد طرابلس) سنة 1912م، وجريدة (إيطاليا الجديدة) سنة 1912م، وأصبح عمل هاتين الصحيفتين وغيرهما نشر أخبار الإدارة الحاكمة، وكانت ترسل إلى تلك الصحف) صور زعمائها لترغم أصحاب الجريدة على نشرها، وما كان يستطيع أحد من الصحفيين في طرابلس أو في بني غازي أن يقول كلمة حرة، أو يوجّه نقداً، فقد سلبت الحرية وحشد الجميع في دائرة واحدة، فالشنق أو السجن المؤبد مصير الشفاه المتحركة، ولو همساً، فضلاً عن نشاط الأقلام)[2].

ولم يقتصر الأمر على هذا الحد، بل تذكر بعض الكتب التي اهتمت برصد الحركة الفكرية في ليبيا أيام الاحتلال الإيطالي أن الاستعمار حرم الليبيين مجرد النظر في الصحف أو الجرائد التي كانت تدخل إلى المثقفين خفية من البلاد العربية المجاورة كمصر وتونس.

ومن الجرائم الثقافية للاستعمار الإيطالي قيامه بحرق مكتبة (الكفرة) وهي مدينة ليبية تقع في الجنوب؛ إذ تضم أكثر من ثمانية آلاف مجلد[3].

---

(1) السابق، ص 67.

(2) علي مصطفى المصراتي، صحافة ليبيا في نصف قرن، ص245.

(3) ينظر: الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 70.

وقد تكررت مثل هذه الحوادث المأسـاوية عبـر التـاريخ العربـي والإسلامي في أكثر من مكان وزمان، وكانت مثل هذه الأعمال تعكس مدى الحقد والجهل الذي كان يحمله المحتل في كل وقت وحين.

ولكن مع هذا التجهيل ومحاولات طمـس الهويـة الثقافيـة العربيـة والإسلامية لأبناء هذا البلد، ظلت بعض الشخصيات الفكرية تصارع المحتل في الصحف والجرائد، مستخدمة الرمز تارة، والتصريح تارة أخرى، ومـن الأمثلة على ذلك ما كانت تنشره مجلة (ليبيا المصورة)[1] من نشاط أدبـي، وظلت مسرحاً لأقلام ومعرضاً لأفكار ومناقشات أدبية، والدارس فيها يلمس صوراً من تطور الحياة الفكرية في ليبيا العربية)[2]

وأصبحت المجالس الأدبية مكاناً للحديث عن المعارك ضـد الاحـتلال الإيطالي، وذكراً لمآثر الشهداء، ولهذا أخذ الشاعر على عاتقـه تخليـد تلـك البطولات التي انتصر فيها المجاهدون على المحتلين، فـصبغ الـشعر بهـذه الصبغة، وكان الشعر الشعبي هو اللون البارز في تلك الحقبة من تاريخ ليبيا، وفي هذا المضمار نجد الأستاذ (خليفة التليسي) يعزو شيوع هذا اللـون مـن الشعر في مقابل ضعف الفصيح إلى مثل هذه الظروف، حيث) صَاحَب الشعر الشعبي جميع هذه المعارك، وظل هو اللون الذي يسيطر على الموقف، ويعبّر عن هموم المواطن بصدق وحرارة؛ يحمل معاناته ونظرته للحياة، ويعبّر عن جهاده وصدق بلائه، لقد صاحبه هذا الأدب في معاركه، في سجونه ومعتقلاته، في تشرده، في مهاجره، وفي هذا الشعر تنعكس الصورة الصحيحة...، وكان الشعر الفصيح إلى جانبه متخلفاً شائناً، لا يحمل أيـة خلجـة مـن خلجـات الوجدان، كان واعظاً مباشراً، كان نظماً... كان حكمة باردة...)[3]

---

(1) مجلة ليبيا بدأت بالصدور سنة 1935م.

(2) علي مصطفى المصراتي، صحافة ليبيا في نصف قرن، ص250.

(3) بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، ط 1، المنشأة العامة للإعلان، 1984م، ص 194.

وإلى جانب هذا كله فقد شاع في هذه الفترة ما يمكن أن يطلق عليه اتجاه نقدي يُعنى بالمفاضلة بين الشعراء، وذلك بإفساح المجال أمام الشاعر لتقديم عمله للصحيفة أو الجريدة التي كانت تهتم بالأعمال الأدبية، ويقوم أولئك المشرفون بتمييز) الجيد والرديء والغالي والرخيص، واللوحات الأصلية واللوحات المزيفة، وكان من الألوان الرائجة (التشطير) و(الزجل) كما صنعت صحف الرقيب، وأبوقشة،و اللواء الطرابلسي، وخاصة مسابقة أبيات الوداني)[1].

بالإضافة إلى الاهتمام بالشعر ونقده، فقد ركز الكتّاب في ليبيا جهدهم على (الفن المسرحي)؛ وذلك بالكتابة عن أهدافه وأبرز أعلامه من أمثال (سلامة حجازي)، و(محمد أبو العلا)، و(يوسف وهبي)، و(السيدة منيرة)، وفرقة (جورج أبيض)، حيث كانت تنشر صورهم ومقالات مطولة عن أعمالهم في الصحف التي نشرت في سنة 1922م.[2]

ولم ينقص اهتمام النخبة المثقفة من الليبيين بالفن المسرحي، رغم محاولات الاحتلال الإيطالي الظاهرة للحد من دور المسرح، وفي هذا الإطار يقول أحد الكتاب المهتمين بحركة الفن المسرحي في ليبيا: (لابد أن تعجب عندما تعلم أن عدد من زاروا مدينة طرابلس من الفنانين العرب في العهد الإيطالي أكثر ممن زاروها في أي عهد آخر قديماً كان أو حديثاً...، إنّ هؤلاء الفنانين من الروّاد الأوائل، لم يأتوا في زمن الاستعمار للربح والكسب، وإنما جاءوا لتغذية الشعور والوجدان بالذوق الفني العربي الأصيل...، ولكن الغزو الإيطالي وما صاحبه من أعمال القمع والقسوة كان له أثر ظاهر أيضاً في الحد من نشاط الموهوبين والهواة؛ حتى اضطر بعضهم إلى الهجرة إلى الخارج...).

وكان للقصة حضور في الساحة الأدبية خلال فترة الاحتلال، وإن كانت في الحقيقة أقل شأناً من الشعر والمقالة حيث نشرت مجلة (ليبيا المصورة) في

---

(1) علي مصطفى المصراتي، صحافة ليبيا في نصف قرن، ص 35.

(2) بشير عريبي، الفن والمسرح في ليبيا، د. ض، تونس: الدار العربية للكتاب، 1981م، ص 20.

أول عام من صدورها 1935م قصة للكاتب (وهبي البوري) كان عنوانها (قوتان) يتناول مضمونها الصراع بين الخير والشر، بين المثالية والواقع، ثم عاود الكاتب في سنة 1936م نشر قصة قصيرة أخرى سماها (زوجة الأب) تحدث فيها عن الواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه بعض الأسر الليبية في تلك الحقبة، وفي سنة 1938م نشر قصة ثالثة بعنوان (رسائل محذوفة) كانت مكونة من ثلاث حلاقات، تسير في نفس الاتجاه الذي ذكرناه في القصتين الأوليين(1).

وقد مثلت هذه الأعمال الكتّاب(وهبي البوري) و(أحمد راسم قدري) و(أحمد مهدوي) الخطوات الأولى التي اتضحت فيما بعد معالمها القصصية بوضوح، بعد خروج الاحتلال الإيطالي وحصول ليبيا على الاستقلال في النصف الثاني من القرن العشرين.

وقبيل عهد الاستقلال نلحظ اهتمام بعض الكتّاب الليبيين بتتبع النتاجات والمقالات الأدبية، ومن ثم تأييدها أو الرد عليها، ومن ذلك ما نشره الكاتب (مفتاح الشريف) في مجلة (ليبيا)(2) تحت عنوان (في النقد ملاحظات) حيث يقول: (كتب أخي (محمد مهلهل) مقالة في العدد السابق من هذه المجلة، وهو بهذا فتح لنا باباً جديداً للبحث، والخوض في غمار المذاهب النقدية الحديثة، فيتيح لنا فرصة المناقشة البريئة؛ لنخرج برأي سديد في هذا الموضوع...)(3).

وكان مضمون هذه المقالة النقدية رداً على الكاتب (محمد مهلهل) الذي نشر في مايو 1951م مقالاً بعنوان: (الفن وليد الانفعالات) حيث رأى فيه صاحبه أن الفن وليد الانفعالات الحسية والشعور النفسي، بينما العلم وليد الذهن والفكر، في حين رأى الناقد (مفتاح الشريف) رأياً مخالفاً، وأن هذه

---

(1) ينظر: الطاهر بن عريفة، التعريف بالأدب الليبي، ط 1،طرابلس: منشورات دار الحكمة، سنة 1997م، ص 9.

(2) مجلة شهرية، بدأت بالصدور سنة 1950م في مدينة بنغازي.

(3) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 714.

الفكرة خاطئة؛ إذ إنّ الانفعالات لا تتعدى كونها عنصراً من عناصر الفن، تأتي بعد طور التجربة التي يمر بها الشاعر أو غيره من المبدعين.[1]

لعله من المسلمات القول: إن الأحكام نسبية في كل مجالات الحياة ولاسيما الفكرية، لذا لا يمكن الحكم على نتاج أدبي أو نقدي بأنه سطحي أو متكامل لكونه قديماً جداً، فمن أسباب ضعف حركة النقد الأدبي في المرحلتين السابقتين الوضع المعيشي (الاقتصادي والسياسي) وما تبعه من تردٍ في الوضع التعليمي والثقافي، بالإضافة إلى انحسار الفن الشعبي في زاوية واحدة تمثلت في جعله وسيلة للشكوى من سلطان متجبر أو محتل ظالم، ممّا أثر سلباً على روح التواصل بين الأدباء والمفكرين من أبناء ليبيا في هذه الحقبة الطويلة، فقلّ التنافس في ميادين الشعر والقصة والمقالة، ممّا كان له انعكاساته على حركة النقد؛ لأنّه ملازم للأدب في القوة والضعف.

حركة النقد من بداية الاستقلال إلى نهاية القرن العشرين:

بعد حصول ليبيا على الاستقلال ظهرت في الساحة الثقافية نخبة من الشباب مدفوعين بروح الانتماء، وانطلاقاً من إحساسهم الوطني تجاه بلدهم الذي مزقته يد الاحتلال على مدى ثلاثة عقود، فانطلقت أقلام الكتّاب في سماء الصحافة الليبية التي تزامن صدورها مع التحرر والاستقلال، ولمعت فيها نجوم الشعر والقصة والمقالة الأدبية من أمثال: خليفة التليسي، وعبدالقادر أبوهروس، وعلي المصراتي، وعبدالله القويري، وزعيمة الباروني، ومحمد المهدي أبو حامد، وغيرهم.

وقد كان اهتمام أكثر هؤلاء الكتاب منصباً على القصة، والمقالة الأدبية، مستفيدين من حالة الانفتاح الجديدة على الثقافات العربية التي حرمهم الاستعمار من التواصل معها، بالإضافة إلى إجادة بعض أولئك الشباب لغات أجنبية، حيث

(1) ينظر: الطيب سالم الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا،، ص 715.

(بدأ بعض الأدباء من الشباب المخضرمين في ترجمة بعض الآثار القصصية عن الإيطالية والإنجليزية والروسية من هؤلاء: محمد بوكر، ومظفر فوزي الأمير، وعبدالله القويري، ومحمد السعداوية، وأحمد راسم قدري...)[1].

وقد ترتب على انفتاح بعض الكتّاب الليبيين على الثقافة العربية والأجنبية اطلاعهم على الفنون الأدبية والاتجاهات النقدية الرائجة فترة الخمسينيات مثل: قضايا الفن للفن، والفن للحياة، والانتصار للقصيدة العربية القديمة أو السير في طريق القصيدة الحديثة (الشعر الحر)، أو الاهتمام بالفنون السردية والمسرحية والمقالة الأدبية، أي بمعنى ارتباط الأدب بالحياة اليومية بكل مساربها واتجاهاتها.

وقد كان للقصة النصيب الأوفر من الاهتمام في بداية عهد الاستقلال، وفي ذلك يقول أحد المهتمين بهذا اللون الأدبي: (لم يعد خفياً أن القصة في الأدب الليبي تمثل إلى جانب الشعر أنضج أنواع الأدب الذي تفجرت إمكانياته بعد الاستقلال...، إن المتتبع للحركة الثقافية يمكنه القول بأن القصة الليبية قطعت شوطاً بعيداً وحققت انتصاراً لم يكن من السهل تحقيقه في باقي عناصر الثقافة الأخرى...، ممّا جعلها تتبوأ دون شك هذه المكانة التي تمثلها، وجعل النقاد يتجهون إليها...، ويجعلونها رمزاً للثقافة الليبية...)[2].

في هذه المرحلة لم تكن القصة التي كانت تنشر في تلك الوسائط المتاحة بعيدة عن ملاحظات النقاد فنجد أن الكاتب (نجم الدين الكيب) يعزو اتسام القصة الليبية بالنضج والبعد عن السطحية إلى تلك المناقشات والحركات النقدية النشطة التي ظهرت بوضوح فترت الخمسينيات وما بعدها؛ حيث شهدت الفترة المذكورة اهتمام الأدباء بما كان يكتب ويترجم من نقد حول النظريات الفنية للقصة، واتجاه المضمون إلى الاهتمام بقضايا الإنسان، وما كان يعانيه في

---

(1) يوسف الدلنسي، أدب القصة في ليبيا، دراسات في أدب عبدالله القويري، ط 1، الدار الجماهيرية، 1989م، ص 7.

(2) كامل المقهور، ينظر: بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي، ص 181.

حياته اليومية فيما عرف عند الأدباء بالواقعية الجديدة[1].

ولعل من أكثر الأعمال النقدية شهرة، تلك التي امتلأت بهـا صـفحات (طرابلس الغرب)[2] و(صوت المربي) [3] بعد ظهور العدد الخاص بالقصة الليبية، الذي نشرته مجلة (صوت المربي) في يوليو عام 1955م، والتي تعـد بحق الخطوة الأساسية التي أثرت فيما بعد على القصة القصيرة في ليبيا، ومن أبرز تلك الآثار النقدية مقالة نشرتها صحيفة(طرابلس الغرب) بعنوان: (أين القصة في عدد القصة) للناقد (كامل المقهور) قدمت وجهة نظـر صـاحبها بموضوعية؛ إذ إنه ركز على العناصر الفنية في بناء القصيدة، رابطـاً ذلـك بالقضايا الأدبية المطروحة في ذلك الوقت، وكان من أجمل ما أخذه على أولئك الكتّاب في أعمالهم: ظهور الصوت الوعظي المباشـر المثقـل بالاهتمامـات الفلسفية والمطالعات النفسية على لسان الشخصيات، وتشتت الحوادث، والبعـد عن واقع البيئة التي كان فيها الإنسان البسيط في ليبيا فترت الخمسينيات[4].

وقد نتج عن هذه الطروحات النقدية الموجهة للأعمال القصصية التي سبق الإشارة إليها، ظهور المحاولات الأولى لفن الرواية، حيث كانت فترة الـستينيات بمنزلة المخاض الذي سبق ولادة الرواية في ليبيا فترة السبعينيات على يدي كـل من: (أحمد نصر) في روايته (وميض في جدار الليل)، و(صادق النهيوم) في روايته (من مكة إلى هنا)، و(مرضية النعاس) في روايتها (شيء من الدفء)، و(محمد صالح القمودي) في روايته (ثلاثون يوماً في القاهرة).

وبسبب التداخل الكبير وأوجه التشابه بين القـصة والروايـة، وعـدم الاستقرار على وضع مفهوم مجدد وثابت للرواية؛ ظهر هذا الاتفاق أو ذلك الاختلاف بين المشتغلين بالفن السردي، وبقيت الرواية – إلى حد ما – بعيدة

---

(1) ينظر: الطيب سالم الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 694.
(2) بدأت بالصدور عام 1943م في مدينة طرابلس.
(3) بدأت بالصدور عام 1955م في مدينة طرابلس.
(4) ينظر: بشير الهاشمي، مجلة الفصول الأربعة (25_6) يونيو 1984م.

عن سلطة النقد؛ بسبب التغير السريع وتطور المطالب الشكلية والمضمونية في مسيرة الرواية العربية، وما تبعه من اضطراب وغموض في المناهج والمعايير النقدية للفن الروائي.

وقد أشار إلى هذه الظاهرة الناقد (فوزي البشتي) في مقالة له بعنوان: (أزمة الإنسان المعاصر في موسم الهجرة إلى الشمال) فيقول مشيداً بالطيب صالح وهو صاحب هذه الرواية العربية المشهورة:)استطاع أن يلقي بحجر في بحيرة الأدب الراكدة فيحركها، وأن يقتلع النقاد من سباتهم الطويل ليرغمهم على الكتابة، وعلى الاختلاف أيضاً، فمنذ سنوات والقارئ العربي لا يقرأ شيئاً جديداً عدا هذه الكتابات الصحفية السريعة...)[1].

وما هو جدير بالملاحظة أن كاتب المقالة حدّد منهجه منذ البداية، فاقتصر على دراسة عنصر (الشخصية) بكل ما يرتبط بها من تفاصيل، بينما نجد هذا التخصص قد غاب عن الآثار النقدية فترة السبعينيات والثمانينيات، ويمكن للمتتبع للحركة النقدية في ليبيا أن يلحظ ذلك بوضوح في هذه الفترة، ويعد كتاب (سليمان كشلاف) الذي نشره 1977م بعنوان: (كتابات ليبية) مثلاً لما ذكرناه؛ فقد اشتمل على مجموعة من الدراسات القصصية والشعرية، حيث اعتمد فيما يخص الدراسات السردية على المجموعة القصصية (الجدار) للكاتب (يوسف الشريف) ومجموعة (البحر لا ماء فيه) للكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه)، ورواية (وميض في جدار الليل) للكاتب (أحمد نصر).

ومن الكتب التي تنوعت فيها الدراسات النقدية لفنون الأدب كتاب اشترك في إعداده مجموعة من النقاد، نشرته المنشأة العامة للتوزيع والإعلان سنة 1984م بعنوان: (آراء في كتابات جديدة)، ثم أصدرت في سنة 1986م كتابا آخر بعنوان): دراسات في الأدب) ضم مجموعة من الدراسات لبعض المجامع القصصية، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات تمثل وجهة نظر

---

(1) فوزي البشتي، مجلة الرواد (6 – 11) فبراير 1970م، نقلاً عن الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 757.

أصحابها في عدد من الكتب النقدية صدرت في بداية الثمانينيات اهتمت بتقييم المحاولات الشابة وتشجيعها على السير في طريق الكتابة الإبداعية.

وفي ميل لأدب الجماهير يخرج لنا الناقد (فوزي البشتي) عملاً بعنوان: (نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي) صدر عام 1983م قارن فيه بين المذاهب النقدية كالرومانسية والواقعية والرمزية، وبين الاتجاه الجماهيري الشعبي بوصفه مذهباً بديلاً ينسجم مع الأدب الثوري.

ولم يغفل النقاد تلك الأعمال الأدبية التي كانت توجه إلى الأطفال من قصائد وقصص ومسرحيات؛ إذ تزامن وجود مثل هذه الكتابات النقدية لميلاد النتاجات الأولى الموجهة إلى أدب الأطفال، حيث كانت بداية السبعينيات هي المرحلة الأولى لانطلاق أدب يدرك متطلبات هذه الفئة العمرية الخاصة، وإن كان الباحث لا يقصد تجاهل المحاولات التي وجدت في صحافة الأربعينيات والخمسينيات، فتلك الأعمال تبقى مجرد (مشاركات جزئية لا ترقى إلى مستوى الريادة التاريخية في مجال أدب الأطفال في ليبيا، وترتبط الريادة الأدبية في هذا المجال باسم (محمد عبدالله الزكرة) بإصداره لقصته (التفاحة الآثمة) عام 1972م، تلتها مجموعاته القصصية الأخرى مثل (حكايات جدتي) و(البساتين الجميلة)...) [(1)]

وكانت مجموعة (الصادق النهيوم) القصصية التي نشرها 1972م بعنوان: (من قصص الأطفال) مثار جدل بين النقاد، فهاهو الكاتب (سيلمان كشلاف) في كتابه (دراسات في القصة الليبية القصيرة) يُخرج مجموعة (النهيوم) من دائرة الأعمال التي تصلح لأن تُقدم للكبار فما بالك بالأطفال!. [(2)]

وفي هذا الاتجاه أيضاً يتساءل الكاتب (كامل عراب) في مقالة

---

(1) سالم العواسي، أدب الطفل في ليبيا، ط1، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م، ص 28.

(2) ينظر: سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ط3، الدار الجماهيرية للنشر، 2005م، ص233-27.

بعنوان: (في محيط الأطفال وعوالمه) فيقول: إلى أي مدى تسمح لنا مهمة الكتابة للأطفال بإسقاط همومنا الفلسفية؟ وقد جاء هذا السؤال بعد دراسة قام بها لمجموعة من القصص كتبها القاص (يوسف الشريف) للأطفال نشرتها الدار العربية للكتاب عام 1985م.(1)

بالإضافة إلى الحركة النشطة والاهتمام الواضح بالقصة فترة الخمسينيات، نجد اهتماماً بالنتاج الشعري، وذلك من خلال متابعة مجموعة من الشباب للحركة الشعرية، ومحاولة إظهار القصيدة العربية في ليبيا للوجود، بعد أن ظلت فترت من الزمن حبيسة ذاكرة الشعراء، أو متناثرة في بعض أعداد المجلات، أو عند نفر قليل من الناس المقربين كالأصدقاء والزملاء، فعمل الكاتب (علي مصطفى المصراتي) على جمع شعر (إبراهيم الأسطى عمر) في ديوان عام 1957م مع دراسة لقصائده وفق رؤية مرتبطة بحياة الشاعر وبيئته، ثم أردفها بجهد آخر وهو جمع شعر (أحمد الشارف) في ديوان عام 1963م، ولم يتوقف عند هذين العملين، بل قام في سنة 1966م بدراسة تحليلية وتحقيق لديوان الشاعر (مصطفى بن زكري)، وقد تناول (المصراتي) أيضاً في كتابه (لمحات أدبية عن ليبيا) الذي نشره عام 1956م مجموعة من الشعراء، ومن بينهم المذكورون، وكانت هذه الدراسة بمثابة نقطة الانطلاق لمجموع الدراسات النقدية والتحقيقات الشعرية التي سبق الإشارة إليها.

ويرتبط اسم (خليفة التليسي) بالحركة النقدية في ليبيا، فهو واحد من أبرز الكتاب الذين قدموا الكثير من النتاجات الأدبية، والأعمال النقدية، ولاسيما فيما يتعلق بالجانب الشعري، وكان منها كتاب (الشابي وجبران) الذي صدر عام 1957م وكتاب (رفيق شاعر الوطن) الذي صدر عام 1965م؛ إذ يُعد هذا العمل بحق القاعدة الأولى التي تأسست عليها مجموعة من الدراسات النقدية المرتبطة بفن الشعر، حيث اعتمد الكاتب في دراسته المذكورة على أسس منهجية، ووضوح في الطرح، وذلك من خلال دراسة

---

(1) ينظر: كامل عراب، بدون مراوغة، ط1، الدار الجماهيرية للنشر، 2005م، ص 23-27.

النص الشعري، وبيان المدرسة التي تأثر بها شاعر الوطن (رفيق المهدوي).

وفي بداية السبعينيات أخرج الكاتب (خليفة التليسي) كتاباً أكثر شـــمولية بعنوان: (رحلة عبر الكلمات)، ضم بالإضافة إلى الكلام عن الشعر مجموعـــة من الدراسات المتعلقة بالقصة ولمحة عن الحياة الأدبية في ليبيا بشكل عام.

وفي سنة 1983م يضيف الكاتب نفسه عملاً آخر إلى مشروعه النقدي، يحمل هذا العمل فكرة مفادها: أن أصل القصيدة العربية هو البيت الواحد، في محاولة للبحث عن أسباب النجاحات التي حققها الشعراء الأوائـــل، وكيفيـــة الاستفادة منها في عملية الإبداع الشعري في العصر الحديث.

وقد سار على نهج (المصراتي) الكاتب (الصيد أبوديـــب) عنـــدما جمع شعر (أحمد قنابة)، حيث اعتمد في جمعه للديوان على ما كان ينشره الشاعر في الصحف والمجلات المتاحة في تلك الفترة، وقد قام الكاتب بنشره عام 1968م مع دراسة لحياة الشاعر والسمات المميزة لقصائده، على اعتبار الشاعر من أبرز رواد المدرسة الكلاسيكية في ليبيا، ومن هذا العمل انطلـــق الكاتب في دراساته الأكاديمية المرتبطة على وجـــه الخـــصوص بالمـــذهب الكلاسيكي في الأدب العربي الليبي.

وفي بداية السبعينيات أيضاً قدّم لنا الشاعر (خالد زغبية) صورة عن تطور الشعر في ليبيا من خلال كتابه الذي صـــدر عـــام 1972م بعنـــوان: (صور من الشعر الليبي المعاصر)، حيث ضم هذا العمل مجموعـــة مـــن القصائد الثورية، بالإضافة إلى التعريف بأصـــحابها مـــن أمثـــال: (علـــي الرقيعي، وعلي صدقي عبد القادر، وحسن صالح).

ويتناول الكاتب (سليمان كشلاف) من خلال رحلة عبر ثلاثـــة دواويـــن للشاعر (علي صدقي عبدالقادر) قضية القِدم والحداثة في الشعر العربي الليبي.

وقد كان لنشاط الحركة النقدية في مصر تأثير على اتجاهات الشعر في ليبيا، حيث ظهر ذلك واضحاً في قصائد (علي صدقي عبـــدالقادر) الـــذي

خصه الناقد (نجم الدين غالب الكيب) بدراسة نشرها سنة 1974م بعنوان: (علي صدقي عبدالقادر شاعر الشباب) تناولت مختارات من شعره أظهرت تأثر الشاعر بأفكار وآراء (جماعة الديوان) بالإضافة إلى رصده محاولات التجديد، وبروز النزعة القومية والإنسانية في شعره.

وتُعد فترت الثمانينيات من أكثر المراحل الفكرية نشاطاً؛ فقد شهدت انتشارا واسعاً للمطبوعات النقدية المرتبطة بمجالات الأدب على اختلاف أشكاله، ففي مجال الشعر أصدر الكاتب (أمين مازن): (دوائر الزوايا المتداخلة) عام 1983م تحدث فيه عن التجربة الفنية لمجموعة من الشعراء العرب اختلفت مدارسهم وتباينت اتجاهاتهم، وفي سنة 1984م نشر الكاتب نفسه عملاً آخر بعنوان: (الشعر شهادة) يحتوي على مجموعة من الدراسات النقدية للشعر العربي في تونس.

وقد توالى نشر مثل هذه الأعمال النقدية المرتبطة بفن الشعر، ففي سنة 1985م أصدر الكاتب (فوزي البشتي) كتاباً ضم مجموعة من المقالات مرتبط بعضها بالفن الشعري، كدراسته لقصائد (أحمد الشارف، وإبراهيم الأسطى عمر، وحسن السوسي، وعلي الفزاني، وعبد اللطيف المسلاتي، ومحمد السوكني، وعلي الخرم)، بالإضافة إلى بعض الموضوعات الأخرى المرتبطة بالفلسفة والمؤثرات الغربية على الثقافة الأدبية العربية.

وقد أصدر الكاتب (يونس فنوش) عام 1980م دراسة بعنوان: (دراسات نقدية في الشعر الشعبي)، تلتها مجموعة من المؤلفات النقدية للكتاب (محمد وريث) مثل: (حول النظائر الإيقاعية للشعر) الذي صدر عام 1985م و(أهمية التراث في مهمة النقد) الذي صدر عام 1987م.

وفي بداية التسعينيات نلحظ اهتمام بعض الكتاب بنتاجات الشعراء الشباب سواء ما يتعلق منه بالشكل كالهروب من قيود القصيدة العمودية، والميل لقصيدة النثر، أم ما يتعلق بالمضمون كالتغني بالحرية والوحدة والعدالة وغيرها من القيم

الإنسانية، بالإضافة إلى بيان أوجه التقليد عند هؤلاء الشعراء الذين ظهروا على الساحة الأدبية في ليبيا فترت الثمانينيات، وقد تناول هذه الكاتب (الطاهر بن عريفة) في كتابه: (قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب).

ويقدم الكاتب (عبد الوهاب محمد الحراري) دراسة نقدية تناولت مختارات من الشعر الثوري لشعراء صدعوا برفضهم للاستعمار والمطالبة بالاستقلال والحرية والوحدة من أمثال: (علي الرقيعي، وعبد المجيد القمودي، وخالد زغبية، ومحمد الشلطامي، ومحمد السوكني).

ويُعد الكاتب (جميل حمادة) من الأقلام الأدبية التي اهتمت بالحركة الشعرية في ليبيا، حيث جاء كتابه (أسئلة القصيدة العربية في ليبيا) ضمن اهتماماته النقدية بالحداثة، وأزمة النقد والثقافة، وأيضاً محاولة لتفسير ظاهرة التمرد في القصيدة العربية الحديثة.

ولابد من الإشارة إلى ظاهرة نقدية ارتبطت باسم مثير للجدل في الأوساط الفكرية، العربية والعالمية، وهو الأديب والناقد (الصادق النيهوم)، الذي سبق أن أشرت إلى بعض أعماله التي نشرت زمن حياته، ولكن الجدير بالملاحظة هي تلك الأعمال النقدية التي خرجت للنور بعد وفاته في طبعتها الأولى عام 2002م بفضل جهود الكاتب (سالم الكبتي) الذي تحمل مشقة جمعها وتحقيقها، تمثلت هذه الأعمال في سلسلة من الدراسات والمقالات التي جاءت بعنوان: (الكلمة والصورة) وهي كتاب احتوى على دراسات نقدية لنتاجات شعراء عرب أمثال: (عبدالباسط الصوفي، وعبد الوهاب البياتي، والشابي) وشعراء عالميين أمثال الشاعر الإنجليزي: (توماس اليوت) والشاعر الروسي: (الكسندر بوشكين) في محاولة لإيجاد مقياس واضح لتقيم الأعمال الأدبية عن طريق دراسة الصورة، بالإضافة إلى إجراء بعض المقارنات بين الأسس البلاغية عند العرب، والقواعد الجمالية في الآداب الغربية.

أما بالنسبة لحركة النقد المسرحي فقليلة هي الدراسات التي اهتمت بمتابعة

النتاجات المسرحية في ليبيا؛ إذا ما قورنت بغيرها من الفنـون الأدبيـة كالـشعر والقصة والرواية، التي حظيت بمتابعة نقدية واسعة، صحيح أن الاهتمام بالمسرح في ليبيا بدأ من أوائل الثلاثينيات، أو قبل هذا الزمن بقليل، ولكن رواجه وانتـشاره في الأوساط العامة كان موجوداً ببعض الأماكن ومرتبطا بعدد من الشخصيات.

من بداية الخمسينيات ظهر الاهتمام بالفن المسرحي عبر مجموعـة مـن الفرق قدمت أعمالاً درامية منوعة، عالجت قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخيـة، ومن هذه الفرق على سبيل المثال: (الفرقة القومية، وفرقة الأمل، وفرقة المسرح الجديد، وفرقة الجيل الصاعد، وفرقة المسرح الحر، وفرقة المسرح الوطني).

وقد رافق عرض تلك الأعمال ظهور مقـالات نقديـة – ولا سـيما فترت الستينيات والسبعينيات – نشرت فـي الـصحف والمجـلات مثـل: (طرابلس الغرب)، و(الحقيقة)، و(الإذاعة)، و(الحريـة)، و(الفجـر الجديد)، وكانت أعمال الكاتب (عبدالله القويري) المسرحية التي ظهـرت في منتصف الستينيات وأوائل السبعينيات مثار جدل مـن قبـل المهتمـين بالمسرح على المستوى المحلي والعربي.

من أبرز تلك الآثار دراسة مطولة للدكتور (كمال عيد) بعنـوان: (مسرح عبدالله القويري) قسم فيه المسرحيات المدروسة إلى نـوعين: ذات الفصل الواحد، وذات ثلاثة فصول، ثم تناول خصوصية (الحوار) وصيغة السؤال والجواب والأسماء التي ميزت نتاجات المؤلف. (1)

ومن بين تلك المتابعات النقدية لمسرح (القويري) ما نشره الكاتب (مفتاح الشريف) في جريدة (طرابلس الغرب) عام 1963م بعنـوان: (أضـواء علـى المعاناة من أجل شيء) وهو عنوان المسرحية التي نشرها (القويري) في نفـس السنة، وقد أرجع الكاتب (مفتاح الشريف) هذا العمل إلـى تـأثر (القـويري)

---

(1) ينظر: كمال عيد، دراسات فـي أدب عبدالله القويري، ص 175.

بأقطاب الفلسفة الوجودية أمثال: (جان بول سارتر) والمسرحي (البيركامو)[1].

ويُعد الكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) من أشهر الأدباء الليبيين الذين حملوا على عاتقهم مسؤوليات الثقافة في بلادنا، فهو الأديب والناقد والروائي والمسرحي والأكاديمي، حيث شارك في فترة السبعينيات في تأليف نصوص مسرحية مثل: (هند ومنصور)، و(زائر المساء)، و(جريدة الصباح) التي عرضها معهد (جمال الدين الميلادي) في أول مهرجان عام 1971م.

ويُعد كتاب (آفاق مسرحية) للمؤلف (عبدالله هويدي) الذي صدر عام 1975م مؤشراً للاهتمام بالنشاط المسرحي في ليبيا، حيث ركز الكاتب فيه على عدد من القضايا المرتبطة بهذا الفن الأدبي، كقلة المحافظة على النصوص المسرحية ونشرها في كتب خاصة، بحيث تمثل الحقبة التي كتبت فيها، ووجوب تسخير هذا اللون الأدبي لخدمة المجتمع، والبحث في المعوقات التي تقف حجر عثر في طريق إنتاج نصوص مسرحية، وقد ضم بالإضافة إلى ما ذكرناه دراسة لمسرحيات الكتاب الفرنسي (البيركامو) التي قدمتها فرق ليبية مثل: (الأمل)، و(المسرح الحر).

ويرجع الفضل في التأريخ لمسيرة الفن المسرحي في ليبيا للكاتب (المهدي أبو قرين) و(بشير عريبي)، حيث أصدر الأول عام 1978م كتاباً بعنوان: (تاريخ المسرح في الجماهيرية) وأصدر الثاني عام 1981م عملاً بعنوان: (الفن والمسرح في ليبيا)، وممّا هو جدير بالذكر هنا أن المهدي أبو قرين كان من المؤسسين الأوائل لفرقة (الأمل) التي ظهرت على الساحة المسرحية عام 1957م وكان من أشهر أعماله: (الصراع الأبدي) و(زريعة الشياطين) و(مسرحيات تربوية) و(مسرحية الغابة) التي قدمها للأطفال على لسان الحيوان.

ويُعد الكاتب (عبد الحميد المجراب) أيضاً من الرواد في مجال

---

(1) ينظر: مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبدالله القويري، ص 181.

المسرح الليبي، فهو من أبرز الأعضاء الذين أسهموا في تأسيس(فرقة الأمل) التي قدم من خلالها عدداً من أعماله مثل: (الصبر بـــاهي) و(المتـــشرد) و(من الأرض إلى الأرض)، وقد أصدر مجموعة مـــن المؤلفـــات مثـــل: (قضايا المسرح) نشره عام 1970م، و(دراسات في المـــسرح العـــالمي) نشره عام 1993م، و(وتاريخ السينما في الوطن العربي).

ومن الكتّاب الذين ارتبطت أسماؤهم بالمسرح (البوصـــيري اشنيـــشح) الذي قدم عدداً من النصوص المسرحية، ترجم بعضها إلى الإيطالية والإنجليزية مثل: (لعبة السلطان والوزير) و(تفاحة العم قريرة)، بالإضافة إلى دراســـات نقدية حول مسيرة المسرح وتطوره مثل: (تطور المفاهيم المـــسرحية) الـــذي صدر عام 1973م و(المسرح أستاذ الشعوب) الذي صدر عام 1976م، و(حول فاعلية المسرح العربي وامتداده الجماهيري) الذي صدر عام 1986 م.

ويمكن للناظر في المنشورات والكتب التي اهتمت بمتابعات الحركة الأدبية في ليبيا فترة الثمانينيات والتسعينيات أن يلحظ عدداً من الأقـــلام التـــي وجهـــت عنايتها للنصوص المسرحية، منها على سبيل المثال دراســـة للكاتـــب (ســـليمان كشلاف) ينتقد فيها مسرحية (غوما) التي أعدها الدكتور (مصطفى محمـــود)، ودراسة أخرى للكاتب (أحمد عزيز) تناول فيها مسرحية للكاتب (صلاح حمودة) بعنوان: (ازدحام في مفترق الطرق)، ودراسة أخـــرى للكاتـــب (البوصـــيري اشنيشح) تناول فيها مسرحية (فجر كالرعد) لمؤلفها (علي محمد ناصر).

بعد هذه اللمحة السريعة للنشاط النقدي في ليبيا خلال النصف الثـــاني من القرن العشرين يستطيع فيها الناظر أن يتبين مدى الاهتمام الكبير بالجانب الشعري والروائي على حساب الفن المسرحي، سواء أكان ذلك على مستوى الكم، من خلال عدد المقالات التي نشرت في صحافة الخمسينيات والستينيات أم كان ذلك على مستوى الكيف ممثلاً في اتجاه النقاد إلـــى تـــأليف الكتـــب المتخصصة، وهي السمة التي ميزت فترت السبعينيات وما بعدها.

الفصل الأول

فـي نقـد الشعـــــر

المبحث الأول
مفهوم الشعر عند النقاد

أ ـ مفهوم الشعر في النقد العربي القديم

ب ـ مفهوم الشعر في أوروبا بعد النهضة

ج ـ مفهوم الشعر في النقد العربي الليبي

يعد الشعر من أقدم الأجناس الأدبية وأكثرها شهرة لدى أغلب ثقافات الأمم، لأنه يمثل الاستخدام الراقي للغة التي هي وسيلة التواصل بين الناس، ولم يكن النقد بعيداً عن الشعر في كل مراحل تطوره، وقد ارتبط النقد بالفلسفة وعلوم اللغة والبلاغة منذ القديم، وامتزج حديثاً بعلمي النفس والاجتماع، فأمدته بمقومات أسهمت في تكوين نظرياته المتجددة، وذلك من خلال التراكم المعرفي الذي أنتج أفكاراً مهدت لظهور الاختلاف والتباين.

هذا الارتباط بين النقد والفلسفة كان المنطلق الأول لظهور قواعد حددت المعالم الأساسية لأجناس الأدب بمسمياتها المعروفة.

تأسيساً على ذلك، وعبر رحلة الأدب الطويلة، ودخوله مراحل الكتابة والحفظ تعددت مفاهيم الشعر، وذلك تبعاً لاختلاف الزمان والمكان والثقافة، ومن هنا رأى الباحث أن يلقي الضوء على تطور مفهوم الشعر من خلال ثلاث مراحل: ابتداء بمفهوم الشعر في ذاكرة النقد العربي، وثانياً البحث في مفهوم الشعر الأوروبي بعد عصر النهضة، وأخيراً التطرق لمفهوم الشعر العربي في ليبيا.

أ ـ مفهوم الشعر في النقد العربي القديم:

1- العصر الجاهلي:

بلغ الشعر قبل الإسلام درجة من النضج أصبحت بها القصيدة الجاهلية مرجعاً تقاس بها جودة الشعر، وذلك طبقاً لمجموعة من الشرط توافرت في بعض قصائد الجاهليين في ذلك الزمان سميت (المعلقات).

وكان الشعر في العصر الجاهلي يمثل أرقى مستويات الأداء اللغوي، واحتل الشاعر مكانة مرموقة بين أفراد قبيلته، وكان ميلاد شاعر في القبيلة

حدثاً كبيراً، حتى وصل الأمر إلى أن القبيلة تعرف بشعرائها، ولا يعرف الشاعر بقبيلته.(1)

وقد كان مفهوم الشعر في الجاهلية مرتكزاً على عدد من القواعد اللغوية والموسيقية المقتصرة على الأوزان والقوافي التي استنبط منها (الخليل بن أحمد الفراهيدي) فيما بعد البحور الشعرية التي ارتبطت باسمه.

وقد كان الشعر الجاهلي يخضع للتنقيح من الشاعر نفسه فيما عرف بالنقد الذاتي، والذي أفرز فيما بعد مدرسة عبيد الشعر أو أصحاب الحوليات، وقد كان المعنى والصورة من أبرز العناصر التي توضع في الحسبان عند تقييم العمل الشعري، وقد سجل لنا تاريخ النقد الأدبي الكثير من الآراء التي تبين مدى الاهتمام الذي حظيت به القصيدة في العصر الجاهلي.

2- عصر صدر الإسلام:

مما لاشك فيه أن الإسلام أحدث تغييراً في نمط الحياة عامة، وبطبيعة الحال فإن هذا التطور قد ترتب عليه انحراف المسار الأدبي الذي هو بالضرورة انعكاس للتطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي... الخ.

ولم يكن موقف النبي عليه الصلاة والسلام سلبياً من الشعر، على الرغم من ظاهر بعض الآيات القرآنية الذي يوحي بعدم الانسجام بين الشعر في المرحلة وبين النص القرآني الجديد، ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ ﴾(2). وأيضاً قوله تعالى ﴿ وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ﴾.(3) وإذا كان من تغيير ملحوظ للشعر في هذا العصر ففي المضمون، حيث أخذ الشعراء يلتزمون بالقيم الإسلامية

---

(1) ينظر محمد عبد المطلب، النقد الأدبي،ط1، القاهرة:الأمل للطباعة والنشر، 2003م، س ص19.
(2) الشعراء: 224- 227.
(3) يس:69.

الجديدة، التي تدعو للدفاع عن النبي عليه الصلاة والسلام، والدعوة لوحدة المسلمين والابتعاد عن العصبية والرذيلة.

وقد ربط الرسول عليه الصلاة والسلام مفهومه للشعر بالمضمون الذي يحمله، فما وافق الحق فهو حسن، وإن كان غير ذلك فلا فائدة منه.

وقد روي أن الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – كان يهتم بالشعر، ويحب سماعه، وقد ورد عنه أنه طلب من ابن عباس أن ينشده لأشعر الشعراء (زهير بن أبي سلمى) فقال ابن عباس: ولم صيرته شاعر الشعراء؟ فقال عمر: لأنه لا يعاظل بين الكلامين ولا يتتبع وحشي الكلام ولا يمدح أحداً بغير ما فيه.[1]

ومن هنا يمكننا القول: إن مفهوم الشعر عند الخليفة عمر بن الخطاب كان مرتبطاً بالقيم الإسلامية السمحة، بالإضافة إلى إدراكه لأهمية العناصر الفنية التي وردت في قولته السابقة.

3- العصر الأموي:

تغير نمط الحياة الإسلامية ولاسيما السياسية بعد أن جعل الأمويون الخلافة وراثية، فانقسم المسلمون إلى طوائف وأحزاب، وقد أثر ذلك على الشعراء المنتمين إلى تلك المجموعات بأسمائها المختلفة، وكان على الشاعر أن يدافع عن الفئة التي ينتمي إليها، وكان هذا التطور طبيعيّاً لعلم الشعراء بالدور الذي يلعبونه في الدعوة لانتماءاتهم، والتقليل من شأن خصومهم.

وقد سجل الشعر العربي في الدولة الأموية انحرافاً فيما يخص المضمون، ولا سيما ظاهرة الشعر السياسي، واتخاذ الشعر وسيلة فعّالة للرد على الخصوم، بالإضافة إلى شعر الغزل الذي ضعف في صدر الإسلام، ثم عاد إلى الظهور بقوة، حيث انتشر الغناء بسبب حالة الترف والرفاهية التي شهدتها الحجاز ومكة

---

(1) ينظر محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، ص22.

والمدينة، وقد أدى ذلك إلى تطور في القصيدة الغزلية التي ارتبطت بالموسيقا، مما جعل الشعراء يوظفون الأوزان القصيرة والخفية (حتى يعطوا للمغنين والمغنيات الفرصة كاملة كي يلائموا بين أشعارهم وألحانهم وأنغامهم التي يوقعونها على آلاتهم الوترية وطبولهم الموسيقية...، وكانت هذه أول دفعة قوية نحو تصفية الشعر العربي من ألفاظه البدوية الجافية).(1)

لقد كان لتطور الحياة أثرها على الشعر، حيث بدأ الشعراء يبحثون عن طرائق جديدة تنسجم مع مستجدات الحياة، ومن هنا يمكننا ملاحظة بداية العدول في الشكل الفني للقصيدة العربية في العصر الأموي.

ومما يدل على أن المهتمين بالشعر في هذا العصر تنبهوا لضرورة التجديد وأهميته، هذه المحاورة التي جرت بين الشاعر (الأخطل) و(عبدالملك بن مروان) حيث إن الشاعر دخل على الخليفة فقال: يا أمير المؤمنين، قد امتدحتك، فقال الخليفة: إن كنت تشبهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك، وإن كنت قلت مثل ما قالت أخت بني الشديد ويعني (الخنساء) فهات، فقال الأخطل:

وما بلغت كعب امرئ متطاول	**به المجد إلا حيث ما نلت أطولُ**
وما بلغ المهدون في القول مدحةً	**ولو أكثروا إلا الذي فيك أفضلُ**(2)

4- العصر العباسي:

اتسعت رقعة الدولة الإسلامية، وامتزج العرب بغيرهم من الأجناس الأخرى التي دخلت الإسلام، وتعددت منارات العلم والثقافة في حلقات المساجد التي كان يحضرها الفقهاء واللغويون والمفسرون، بالإضافة إلى ظهور طائفة من العلماء في قصور الخلفاء والوزراء والقادة عرفوا

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، ط6، القاهرة: دار المعارف، دت، ص348.

(2) ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، بيروت: دار الثقافة، 1969م، ج1: 483.

بالمؤدبين، وازدهرت حركة الترجمة التي وصلت إلى الذروة أيـام الرشـيد والمأمون، حيث أسست (دار الحكمة) التي أسهمت في تلاقح العلـوم بـين الرومانية واليونانية والفارسية والهندية وبين العربية، بالإضافة إلى مجـالس الخلفاء العباسيين التي كانت مكاناً للمناظرات والمنافسات الشعرية، ومسرحاً لأرباب الكلام وعشاق المنطق.

كل ذلك وغيره كان عامل نهضة ورقي وتقدم، وقد انعكس هذا التأثير على حركة الشعر العربي، فظهرت المعاني الجديدة، والصور المبتكرة على يدي شعراء التوليد.

أما من الناحية الفنية فيعتبر اكتشاف (الخليل بن أحمـد الفراهيـدي) للقواعد العروضية الحد الفاصل بين مرحلة الارتجال الـشعري الفطـري، ومرحلة الصنعة المرتبطة بمعرفة قواعد الوزن والقافية وما يتعلق بهما مـن علل وعيوب، وهذا التصنيف نظري، لا يؤثر كثيراً من الناحية العملية فـي تاريخ مسيرة التطور الذي شهده الفن الشعري في العصر العباسي.[1]

وقد انتشرت المؤلفات والكتب النقدية التي اهتمت بدراسة اللغة العربية وعلومها، وقد كان هدف أكثر الدارسين خدمة النص القرآني وبيـان أوجـه الإعجاز فيه، واهتم البعض الآخر ببيان الأساليب البلاغية في الشعر والنثر.

وقد حاول بعض العلماء وضع مفهوم للشعر، ويمكننا ملاحظـة ذلـك بوضوح في (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، و(نقد الشعر) لقدامه بن جعفر، و(العمدة) لابن رشيق القيروانـي، و(منهـاج البلغـاء) لحـازم القرطاجني، وقد اجتمع هؤلاء تقريباً على مفهوم متقارب للشعر وهو: القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى، بالإضافة إلى تأكيد (ابن رشيق)على عنصر القصد والنيّة في الشعر، وتأكيد (حازم القرطاجني) على عنـصر الخيال أو التخييل بوصفه أحد الأركان الأساسية للشعر العربي.

---

(1) ينظر محمد أحمد وريث، في إيقاع الشعر العربـي،ط1، ليبيـا: الـدار الجماهيريـة للنـشر والتوزيع، 2000م، ص183.

ب- مفهوم الشعر في أوروبا بعد عصر النهضة

ظلت أوروبا فترة طويلة تحت سيطرة السلطة الدينية، والنظام الإقطاعي المسيطر على كل المناشط الحيوية في البلاد، فلا سلطة إلا لرجال الدين، وقد عرفت هذه الحقبة من تاريخ أوروبا بفترة العصور الوسطى، التي توصف بحسب أقوال المؤرخين بأنها مظلمة، حيث انطفأت فيها أنوار التجديد والإبداع الأدبي.

ويعتبر النتاج الأدبي الذي ساد أوروبا طيلة تلك القرون شكلاً من أشكال الأدب الشعبي الذي لم يرق إلى مستوى الأدب اليوناني والروماني القديم، وبقي الحال على ما هو عليه إلى سقوط (القسطنطينية) على يد الأتراك عام (1452) للميلاد، حيث اختار الأدباء الرحيل إلى إيطاليا وفرنسا حاملين معهم الأصول الأدبية التراثية، وبدأ الشعر يستعيد عافيته الأولى، وذلك بعد أن انكب الشباب على دراسة وفهم الأصول الأدبية التي رسمها (أرسطو) و(هوراس) في كتابيهما الذي حمل عنواناً واحداً (فن الشعر)، وقد كانت هذه الأصول هي المصدر الوحيد للنقد الكلاسيكي الذي ظهر في أوروبا في عصر النهضة.

وسيكون البحث في مفهوم الشعر في أوروبا من خلال تتبع الاتجاهات الأدبية التي سارت بالتزامن مع عصر النهضة، بدءاً بالكلاسيكية وما تبعها من تطور فكري كان وليد تغيرات المجتمع وتحولات طابع الحياة.

- **المذهب الكلاسيكي:**

ارتبط اسم هذا المذهب الأدبي بعصر النهضة وحركة الانبعاث العلمي الجديدة، بعد فترة من الجمود سيطرت على أوروبا لقرون طويلة.

والكلاسيكية كلمة مشتقة من اللاتينية، وتعني الطبقة الممتازة في عصر الرومان، ثم استخدمت لتشير إلى المجموعة الدراسية التي تعتمد الأصول

الإغريقية والرومانية مصدراً لإنتاج أعمال تحاول تقليد ذلك المثال الذي يمثل أجود ما أفرزته قرائح الأدباء في ذلك العصر.[1]

وكان أهم ما يميز فن الشعر في أوروبا بعد عصر النهضة الاهتمام بالجانب الشكلي، والتمسك بالتقاليد الأسطورية،بالإضافة إلى احتفائهم بجودة الصياغة وفصاحة التعبير، وأن يكون الشعر في خدمة الأخلاق وإصلاح العادات والتقاليد، أي بمعنى التأكيد على نفعية الشعر.[2]

وكانت إيطاليا هي السابقة لتبني الأسس النقدية اليونانية؛ لأنها تعتبر نفسها امتداداً (لأتينا) تلك المدينة التي خلّفت للإنسانية تراثاً ضخماً في الفلسفة والأدب والثقافة، وكان الشاعر (دانتي) من أكثر الأدباء شهرة في مطلع القرن الرابع عشر الميلادي، حيث ارتبط اسمه بملحمته (الكوميديا الإلهية)، بالإضافة إلى تأليفه كتابين في النقد الأدبي: (فصاحة العامية) و(المأدبة)، وكان التزام الشاعر بالشكل الخارجي هو المقياس في الحكم على جودة العمل، دون المبالغة في التركيز على عناصر الإبداع الأخرى.[3]

▪ المذهب الرومانسي:

بدأت إرهاصات الرومانسية في القرن الثامن عشر، حيث ارتبطت بدعوات الأديب الفرنسي (جان جاك روسو) بالرجوع إلى الطبيعة والعاطفة والخروج عن قيد العقل، وهو الأساس الذي انبنى عليه المذهب الرومانسي فيما بعد.

وكان من أشهر من دعا إلى الثورة على القواعد التراثية في الشعر الناقد الانجليزي (وردزورث) في مقدمة ديوانه (الحكايات الوجدانية

---

(1) ينظر علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ط1، عمان: دار عمار، 2000م، ص144.
(2) ينظر السابق، ص145.
(3) ينظر رامز الحوراني، نشوء النقد الأدبي وتطوره، ط1، ليبيا: جامعة سبها،1996م، ج1: ص 36.

المنظومة)، حيث أنكر أن للشعر لغة خاصة، وأنكر الدور المهم للوزن في عملية الإبداع الشعري.(1)

وقد تأثر بهذه الأفكار الشاعر (كولردج) الذي عد من أقطاب الرومانسية في انجلترا، وكان انشغاله بعنصر الخيال سبباً في شهرته، إذ إن عملية الإبداع الشعري عنده لا تتم إلا من خلال الصورة التي هي وليدة الخيال، وكان اهتمامه بهذه الملكة علامة ميزت الرومانسية، حيت إن الخيال عندهم وسيلة الوصول للحقيقة كما العقل عند المذهب الكلاسيكي.

وقد كان الشعر الرومانسي يدور في فلك مضموني متقارب، مثلت الفردية والطبيعية والآلام عناوين القصائد الرومانسية فيه.

- **المذهب الواقعي:**

ظهرت الواقعية في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر، وكانت بذلك تعبر عن الضيق بطغيان المذهب الرومانسي في أوروبا، الذي لم يعد يتناسب مع التقدم العلمي الكبير الذي شهدته أوروبا في تلك الفترة، وتعالت الأصوات المنادية بالتزام الحياد والصراحة في التعبير عن الحقائق كما هي في الواقع، والابتعاد عن أحلام الرومانسية التي لم تعد تناسب ظروف العصر الجديد في ذلك الوقت(2).

والشاعر الحق في نظر الواقعية هو الذي يعبر عن وجهة نظره المتصلة بحقيقة موضوعية، وهذه الحقيقة لابد أن يكون لها صبغة اجتماعية، وقد كان من إفرازات الاتجاه الواقعي في أوروبا ظهور الناقد (إميل زولا) الذي دعا إلى استخدام التجربة، وذلك بأن يسلك الأديب طريقة العالم في معمله، وقد أراد (إميل زولا) من الأديب تطبيق النظريات العلمية المجردة

(1) ينظر رامز الحوراني، نشوء النقد الأدبي وتطوره، ص36.

(2) ينظر محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دط، القاهرة: دار نهضة مصدر للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م،ص90.

على الحقائق الأدبية بكل تفصيلاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وغيرها من فروع العلوم الإنسانية الأخرى.[1]

• **المذهب الرمزي:**

ظهر المذهب الرمزي في أوروبا حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وكان ظهوره ثورة على المذهب الواقعي الذي جعل من الأدب مجرد حقائق علمية جامدة، والحقيقة في نظر الرمزيين لا يمكن استخلاصها من تفاصيل الحياة اليومية، وإنما عن طريق الحدس الفطري، وأن ما نشاهده من ظواهر في المجتمع ما هي إلا إخفاء وتمويه للحقيقة الباطنة الخفية، ويعد (بود لير) و(فا ليرى) و(مالا رميه) من أبرز روّاد الرمزية الغربية.[2]

والشعر عند الرمزيين يعتمد على الإيحاء وسيلة لنقل المعاني، وهذا الإيحاء لا يعتمد بالدرجة الأولى على الصورة، بل على الموسيقى والإيحاءات الصوتية، وكان سبب اعتقادهم بمقدرة الموسيقا على التأثير الفعّال يرجع إلى حالة الغموض التي تنشأ عنها.[3]

وقد قصد الرمزيون في شعرهم إلى الغموض قصداً، وذلك بالابتعاد عن المباشرة والتقريرية، بالإضافة إلى محاولة نقل حالة الإيحاء من الشاعر إلى المتلقي، ولذلك ابتعد الشعر الرمزي عن تحديد الأشياء ووصفها، واكتفى بالتلميح والإشارة إلى بعض ما فيها، تاركاً الأمر للمتلقي واجتهاداته حتى يصل إلى نتيجة تنسجم مع نفسيته وثقافته.

ج- مفهوم الشعر في النقد العربي الليبي:

يرتبط مفهوم الشعر في ذهن الناقد بمجموعة من الأسس، لعل من

---

(1) ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، بيروت:دار العودة، 1987م، ص330.
(2) ينظر علي عابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ص 156.
(3) ينظر إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ط2، بيروت: دار الثقافة، 1983، ص118.

أبرزها الموروث الفكري، إذ لا يمكن لأي كاتب أن ينسلخ من الوسط الذي يحيط به، والذي أسهم بالطبع في بناء شخصيته الأدبية، فلو نظرنا إلى العصور التي سار فيها الشعر العربي من القوة إلى الضعف، ومن الضعف إلى القوة حسب مقاييس كل زمان، لوجدنا أن للموروث والتقاليد السائدة سلطاناً على المهتمين بالنتاج الشعري بشكل مباشر أو غير مباشر.

وثمة إشكاليات أخرى تحول دون تحديد مفهوم واحد للعمل الشعري، وهي اختلاف التجربة من شخص لآخر، سواء أكان الذي نعنيه شاعراً أم ناقداً، وهنا لا يقصد الباحث التجربة الشخصية الضيقة، بل التجربة بمفهومها العام، بحيث لا تقتصر على المعاناة الخاصة بالأديب، وإنما تتعدى ذلك لتشمل تجارب الآخرين في محيطه الإنساني الواسع.

وصعوبة تكوين مفهوم للشعر تكمن في الاختلاف من تجربة شعرية لأخرى، لذلك (لا يمكن القول بوجود تشابه كامل بين تجربتين إنسانيتين، ومن ثم لا يمكن القول بالتشابه التام بين عملين شعريين مهما قيل انتمائهما إلى تقاليد شعرية واحدة...، إن مفهوم الشعر مفهوم متجدد من عصر ثقافي إلى عصر ثقافي آخر، ومن شاعر أو ناقد متميز إلى شاعر أو ناقد آخر)[1].

وهنا لا يمكن إغفال المدرسة الفكرية التي ينتمي إليها الناقد، حيث إن تبلور مفهوم للشعر في ذهنه مرتبط بالاتجاه الذي تتبناه المدرسة، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوضوح حتى على المستوى الأوسع في الوطن العربي، فتجد الفكر الغربي متمثلاً في طروحات بعض من درسوا في أوروبا، وتجد البعض الأخر متشبثاً بالمفهوم الشعري التراثي، بينما تجد فريقاً ثالثاً يتخذ الوسطية منهاجاً، فلا هو مغرق في تقبل كل ما يرد إلينا من خارج ثقافتنا، ولا هو منغلق على الفكر التراثي.

وبطبيعة الحال فإن هذه الاتجاهات الثلاثة من التفاصيل ما يعسر الإلمام

---

(1) محمود الربيعي، في نقد الشعر، د.ط، دار غريب للطباعة، 1998، ص10.

به في المبحث، لذلك رأيت أن أتناول كل جزئية من هذه العناوين الموسعة في المبحثين الثاني والثالث من هذا الفصل، ولاشك أن للعوامل السياسية والثقافية أثراً في تكوين الفكر النقدي عند الكتّاب الليبيين، فمنذ بداية الاستقلال 1952م ظهر الاهتمام بالحركة الأدبية، وكان للشعر نصيب من ذلك الاهتمام، وذلك بتكاتف جهود مجموعة من الكتاب كانوا في بدايات شبابهم، وسنحاول من خلال عرض وجهات نظرهم أن نتبين المفهوم العام للشعر في ليبيا في هذه الفترة المحددة للدراسة، وما طرأ عليها من تغير وتطوير حسب العوامل والأسس التي ذكرناها سابقاً، وكان من أبرز الشخصيات الأدبية التي أولت الحركة الشعرية في ليبيا اهتماماً ملحوظاً: (خليفة التليسي، عبدالله القويري، الصادق النيهوم، فوزي البشتي، عبد الوهاب الحراري، وفوزية شلابي،...).

1- خليفة التليسي:

يعد (خليفة التليسي) من أبرز الأقلام الليبية الشابة التي أخذت على عاتقها مسؤولية الثقافة بشكل عام والأدب على وجه الخصوص، وكان اهتمامه بالنتاج الشعري مبكراً، وقد ظهر ذلك في كتاباته المتنوعة التي ظهرت على الساحة الأدبية في ليبيا فترة الخمسينيات منشورة في الصحف والمجلات في ذلك الوقت، وكان من أشهر تلك المقالات، تلك التي نشرتها صحيفة (الليبي) سنة 1952م بعنوان: (هل لدينا شاعر؟) وقد كان هذا السؤال بمثابة البذرة التي تكونت منها مجموعة دراساته النقدية مثل: (الشابي وجبران) و(رفيق شاعر الوطن) و(رحلة عبر الكلمات) و(قصيدة البيت الواحد)، ومن هنا كان البحث في مفهوم الشعر من القضايا التي شغلت الناقد (خليفة التليسي)، وقد امتدت فترة البحث على مدى ثلاثة عقود، تمخض عنها إصداره لكتابه (قصيدة البيت الواحد) عام 1983م والذي يمثل خلاصة نظرته لمعنى الشعرية العربية، ويمكن للناظر أن يدرك مقاصد هذا العمل من كلماته الأولى في المقدمة، حيث يقول: (هذه محاولة لمراجعة بعض المفاهيم النقدية المتصلة بالشعر العربي، وقراءة جديدة في

تراثنا الشعري العربي العظيم...)[1] والحقيقة أن عنوان الكتاب واضح الدلالة على مضمونه، حيث الفكرة التي أراد الناقد (خليفة التليسي) بيانها للشعراء الشباب، وهي الرجوع إلى التراث لمعرفة أسباب النجاح الذي حققه الشعراء الأوائل في إنتاجهم للقصيدة العربية التراثية، وتفوق الشعر على كل الألوان الأدبية الأخرى.

وفي إطار حديث (التليسي) عن معنى الشعر، تناول بالشرح الفارق بين (بيت القصيد) الذي يرتبط في الذهن بالحكمة والأمثال السائرة التي أخذت صفة الشيوع والعموم أما (قصيدة البيت الواحد) التي جعلها أساساً وميزاناً لمعنى الشعرية: فهي المعبرة عن اللحظة التي حدّد من خلالها مفهومه للشعر بأنه: (ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقه وجدانية، ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز الذي يستنفد اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف) [2].

وعلى أساس هذا المفهوم اختار (التليسي) نماذجه الشعرية (في المختارات) التي تمثل الجانب التطبيقي، وقد أورد من الشعر القديم على سبيل المثال قول المتنبي:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصال[3]

ومن الشعر الحديث اختار أيضا مقطع من قصيدة للشاعر (نزار قباني) بعنوان (الثور) يقول فيها:

برغم النزيف الذي يعتريه

برغم السهام الدفينة فيه

---

(1) خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، 1983م، ص5.

(2) خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، ص62.

(3) السابق، ص 69.

يظل القتيل على ما به

أجل وأكبر من قاتليه[1]

بالنظر إلى مثل هذه المختارات التي اقتطفها الناقد (خليفة التليسي) من شجرة الشعر العربي في القديم والحديث نلحظ أن الأساس في هذا الاختيار كان ذاتياً، وفي هذا الشأن يقول (الطاهر بن عريفة) وهو احد المهتمين بالحركة الأدبية في ليبيا: (إنني لا أوفق التليسي فيما ذهب إليه من اتخاذ اللحظة الشعرية مقياساً للعمل الأدبي في مجال الشعر؛ لأن هذه اللحظة تختلف من ناقد إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر، ومن متذوق للشعر إلى متذوق آخر، فبيت من قصيدة غزلية يمثل لحظة شعرية وشعورية لبعض الناس، بينما يمثل بيت من قصيدة في الحماسة لمكافح في سبيل وطنه ذروة التألق...)[2]

لقد ركز الناقد (التليسي) على الجانب المضموني في تحديده لمعنى الشعر، ولم يعط أهمية للجانب الفني، بل لقد عده في أكثر من موضع من المعوقات التي تقف في طريق نجاح القصيدة العربية.

وقد تناول الكاتب (سالم العوكلي) هذه العناصر في معرض حديثه عن الرؤيا النقدية للشاعر (خليفة التليسي) فقسمها إلى نوعين: السلطة الخارجية المتمثلة في الجوانب السياسية والاجتماعية والإيديولوجية، والسلطة الداخلية وهي القوالب والأوزان واللغة حين تصبح غاية في حد ذاتها داخل النص الشعري، ولذلك قد جعل (التليسي) الأولوية للمعنى، ثم بعد ذلك تأتي العناصر الأخرى كالموسيقى وغيرها من الأدوات الأخرى سالفة الذكر.[3]

ولابد من الإشارة إلى نقطة جعلت من (التليسي) رائداً في مجال الدراسة النقدية في ليبيا، وهي وضوح منهجه في الطرح، بحيث لا يشعر القارئ حينما ينظر في كتاباته بصعوبة في فهم طروحاته، بالإضافة إلى قدرته على

---

(1) السابق، ص 81.

(2) الطاهر بن عريفة، التعريف بالأدب الليبي، ط1، طرابلس: منشورات دار الحكمة، 1997م، ص 77.

(3) ينظر سالم العوكلي، شعرية السرج السابح، ط1، طرابلس: منشورات مجلة المؤتمر، 2002م، ص83.

المقاربة الموفقة بين الفكر النظري والاستدلال التطبيقي، حيث إنه أفسح مساحة واسعة للجانب العلمي وذلك من خلال مختاراته المتنوعة من الشعر العربي، في محاولة منه لخلق توازن بين النظرية والتطبيق.

2- عبدالله القويري:

تناول الكاتب (عبدالله القويري) مفهوم الشعر من خلال تأثره برؤية (التليسي) التي سبق الإشارة إليها، وقد عرض وجهة نظره في عملية الإبداع الشعري بعد أن أمعن النظر في كتابات (التليسي) التي حددت مفهوم الشعرية، فنراه من الوهلة الأولى يشير إلى هذا التأثر بقوله: (لقد وضع الأستاذ (خليفة التليسي) يده على جوهر العملية الإبداعية، تلك العملية التي تتداخل فيها جوانب كثيرة من النفس والواقع، من الذاتي والموضوعي...، تلك العملية التي لم تسكنه جوانبها بعد بواسطة علم النفس بفروعه المختلفة...)[1].

لقد نحى (القويري) منحى نفسانياً في تفسيره لمعنى الشعر، إذ جعل اللحظة الشعورية مرتكز العملية الإبداعية قبل اللحظة الشعرية، فيرى أن اللحظة الشعورية شيء عام يشترك فيه أغلب البشر، أما اللحظة الشعرية فلا يمتلكها إلا قلة من الناس.

وتأسيساً على ذلك فقد قسم عملية الإبداع إلى مرحلتين: الأولى فطرية عامة، والثانية مكتسبة خاصة، وقد اعترض من هذا المنطلق على المثال الذي أورده (خليفة التليسي) للدلالة على مفهومه للشعر المتمثل في أغنية (العَلَمْ)[*] حيث إنها لا تمثل – حسب وجهة نظر القويري- علماً من الإيحاء والإيماء والإبهار، بل لا تصلح دليلاً على التكيف والتركيز، وهي ليست إلا حالة شعورية وتراكم من الانفعالات المختلفة، وهي حسب الكاتب

---

(1) عبدالله القويري، دراسات في الأدب، ط1، طرابلس 8 المنشأة العامة للنشر، 1986، ص 164.
(*) شكل من أشكال الشعر الشعبي الليبي تغلب عليه الألفاظ العامية والمحلية وهي غير معروفة القائل.

(القويري) فاقدة للشرط الثاني الذي وضعه وتصوره للعملية الشعرية، وفي هذا الصدد يقول: (إن أغنية العلم ترتبط باللحظة النفسية، ولها بعض الشروط الإبداعية، ولها ارتباط ترديد وانفعال...، إن محدودية الأفق وانعدام الرؤية الثورية كلها أمور تقوم كدليل على أغنية العلم لا ترقى إلى مستوى بيت من الشعر، وبالتالي فهي أعجز من أن تكون قصيدة في بيت واحد).[1]

وقد استشهد (القويري) على ما ذهب إليه بأغنية (العلم)[2] التي تقول:

هانوا بلا سيّات

وزادوا غلاً على العقل

وصار يأس ما فيه الرجا[3]

وقد علق الناقد (عبدالله القويري) على هذه الأغنية في محاولة منه لإقناعنا بأنها لا تصلح بأن تدخل تحت إطار الجنس الشعري؛ وذلك لأنها محدودة التصوير على الرغم من أنها نابعة من أعماق الشعور، وكذلك فإن يتساءل: (هل استطاع القائل أن يقدم لنا عالماً من الوجدان والهيام ثم اليأس والقنوط، إنه لم يقدر على ذلك رغم غرابة التجربة وحدتها وعمقها...).[4]

وثمة اعتراض آخر سجله (عبدالله القويري) على الناقد (التليسي) وهي أن اللحظة الشعرية لا تقتصر على البيت والبيتين والمقطوعة، وإنما يمكن أن توجد في قصيدة طويلة ويكون لها نفس الأثر في المتلقي، وقد استشهد (القويري) على ما ذهب إليه بقصيدة للشاعر (الشنفري)، وهي واحدة من القصائد التي اختارها الناقد (التليسي) ضمن مشروعه الانتقائي في المختارات، وفي قصيدة الشنفري يلحظ (القويري) (لحظة حقيقية

---

(1) عبدالله القويري، دراسات في الأدب، ص 167.

(2) معنى هذه الأغنية أن الأحباب قد هانوا رغم أنهم لم يرتكبوا سيئة، وفي نفس الوقت ازداد حبهم لأن المحبوبة تبين أنها أخته، وليس هناك من أمل في أن تبل الأيام هذا الحب الأخوى بحب الحبيب.

(3) السابق: ص 168.

(4) السابق: ص 169.

معمقة موسعه تناولت الانتباذ النفسي الذي يعيشه عربي في الصحراء، فبقدر ما هو انتباذ نفسي، هو انتباذ حسي تتسع به اللحظة ولا تضيق، إن الجوانب التي تعج بها القصيدة يعجز عنها البيت الواحد...).[1]

ومعنى كلام الناقد أن (التليسي) لم يلتزم بما حدده في الجانب النظري، حيث إنه اختار قصائد شعرية طويلة ارتبطت باسمه في مشروعه (قصيدة البيت الواحد).

ولابد للباحث من الإشارة إلى بعض النقاط التي تلمستها في طرح (عبدالله القويري) لوجهة نظره في معنى الشعرية، وكانت أولى هذه الملاحظات اتخاذه للمنهج النفسي أداةً لتفسير الظواهر الأدبية، بحيث لو تأملنا في نصوصه التي أوردناها في السابق، لوجدنا ما يدل على ذلك، بالإضافة إلى عدم التفاته إلى الجانب (الفني) في بناء القصيدة، بل إنه جعل من الأوزان والألفاظ مجرد شواهد وملامح تؤكد على وجود عمل شعري.

أما فيما يخص المفهوم العام للشعر، فإنه لم يخرج عن دائرة الناقد (التليسي)، حيث جعل من اللحظة المركزة والمكثفة أساساً للإبداع الشعري.

3- الصادق النيهوم:

يعد الناقد (الصادق النيهوم) من أنصار قصيدة النثر، فأغلب كتاباته ومقالاته التي تناولت الشعر بالدراسة كانت تصب في هذا الاتجاه، أي الاهتمام بالبحث في الأنماط الجديدة للقصيدة الحديثة، ومفهوم الشعر عنده مرتبط بالفلسفة وإعمال الفكر، ولذلك فقد كان ينفر من التقريرية والمباشرة في الأعمال الشعرية، وهذا يعني أن الناقد (النيهوم) يميل إلى ظاهرة الغموض، ويظهر ذلك بجلاء في دراسته لقصيدة الشاعر (خالد زغبية) التي حملت عنوان (أغنية الميلاد) يقول فيها:

---

(1) السابق: ص 172.

وترقص الأضواء في أنحاء

دروبنا المعتمة الأجواء

تنطلق الأصداء

من كل ثغر باسم حنون

أغنية دافئة يعزفها الحبور

على قيثارة السكون [1]

يقول (الصادق النيهوم) عن هذا المقطع الذي يمثل افتتاحية (أغنية الميلاد): (هذا البناء الساذج الخالي خلواً مطلقاً من أي اتجاه فني وفلسفي...، الشاعر اختار طريقاً مستقيماً لأداء هذه الفكرة عندما قرر أن يعتمد على وحدات اللغة المباشرة متفادياً منطقة الفخاخ الأخرى المتمثلة في صور البياتي الشعرية الموغلة في التعقيد، فنحن لم نحقق مرحلة الفلسفة قط).[2]

وتأسيساً على ذلك فإن (النيهوم) يؤكد على التزامه بمفهوم القصيدة الحديثة التي تجعل من الغموض واللا مباشرة من أبرز سماتها، فهي (لا تعبر تعبيراً مباشراً عن مضمون محدد واضح، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائية توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها...)[3]

وقد أكثر الناقد (النيهوم) من الحديث عن (المنهج) وأهميته لنجاح الشاعر في القصيدة الحديثة، بالإضافة إلى اهتمامه بتوظيف العناصر المستعارة من الأجناس الأخرى كالرواية والمسرح، وكيفية استخدامها من قبل الشاعر لبناء القصيدة الحديثة، وسوف نعرض لهذه التقنيات بشيء من التفصيل في المبحث الثالث من هذا الفصل.

---

(1) الصادق النيهوم، أسئلة، ط1، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002، ص: 68.

(2) السابق، ص 68.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2002م، ص35.

4- فوزي البشتي:

كاتب متعدد الاهتمامات متنوع الثقافة، وهو من أبرز المهتمين بالحركة الفنية في ليبيا، ولا سيما ما يتصل بالنشاط الشعري، إذ كانت له محاولات لكتابته في بداية مشواره الأدبي، وكان من ضمن اهتماماته بالشعر أن قام بدراسة أعمال مجموعة من الشعراء البارزين فترة الثمانينيات من أمثال: (علي الفزاني، وحسن السوسي، وعبد اللطيف المسلاتي، وعلي الخرم، ومحمد السوكني، ومحمد الكيش).

ويمكن للناظر في هذه الكتابات أن يلحظ شيئاً من الارتباك في تحديد مفهوم الشعر عند (فوزي البشتي) على الرغم من إشارته المتكررة إلى ضرورة وضوح المنهج عند الناقد أثناء دراسته للنصوص الشعرية، ففي مقالة له بعنوان: (حديث عن الشعر) يرى أن الشعرية الحقيقية تكمن في الإيحاء والتركيز وتكثيف اللحظة، متأثراً في ذلك برؤية الناقد (خليفة التليسي)، بينما نراه في مكان آخر يشيد بالقصيدة التقليدية وبشاعرها المعروف (حسن السوسي) المتمسك بالتقاليد التراثية فيقول عنه: (استمتعت بعذوبة صوته الشعري، وحرارة قصائده ذات الجرس التقليدي...، التي اختفت في زحمة الاجتهادات المتعددة والتجارب المتنوعة التي أرهقت جسد القصيدة العربية، وأثخنتها بالجراح، حتى أصبحت مجرد لغو لا يمت إلى الفن بصلة...)[1]

وفي موضع آخر غيره يرى في الصورة الشعرية أساس وجوهر القصيدة الحديثة، وأن مفهوم الشعر (ليس الوزن والقافية وحدهما، فثمة أساس هو جوهر العمل الشعري وفحواه، ولا يمكن بدونه أن نعتبر الكلام الموزون شعراً، وهذا الشيء الأساسي يكمن في الصورة أو الإحساس العام الذي تقدمه لنا الأبيات...)[2].

---

(1) فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1985م، ص319.
(2) السابق، ص 231.

هذا الاضطراب في تحديد مفهوم الشعر عند الناقد (فوزي البشتي) إنما يعكس طبيعة الصراع بين الشكل القديم واللون الجديد للشعر، وكذلك عدم قدرة الناقد على اختيار النمط الذي يناسب المتلقي على اعتبار أنه الطرف المؤثر في عملية الإبداع الشعري بكل ألوانه وأشكاله.

5- عبدالوهاب الحراري:

الشاعر في نظر الكاتب (عبدالوهاب الحراري) نتاج وسطه الاجتماعي الذي عاش فيه، والشعر عنده رسالة ملتزمة بواقع الإنسان، وما كان غير ذلك فهو مجرد نظم لا فائدة منه[1].

إذن فالشعر الحقيقي في نظره هو الذي يرفض الذل والقهر وسيطرة الحكام، أي الكلمات التي تنشد الحرية والكرامة، وتهدف إلى تخليص البشرية من هيمنة كافة القيود التي تقف في وجه طموحات الإنسان.

وينطلق الكاتب في هذه الآراء من إيمانه بأن الشعر له وظيفة يجب أن يؤديها، ويجب أن يكون له أثر في واقع الإنسان المعيش.

وتأسيساً على ذلك فإن الكاتب (الحراري) لا يعير اهتماماً للجانب الشكلي في القصيدة، إذ المضمون الثوري المدافع عن قيم الإنسان هو الأساس في اختياراته للنتاجات الشعرية، ولا يرى أية مشكلة في استعانة الشاعر بالعلوم الأخرى، فالشعر في رأيه (فن من الفنون، تتغذى أدواته من مختلف مشارب العلوم، فهو يستمد مصطلحاته وكلماته من شتى ميادين المعرفة من علم أو فن أو فلسفة...)[2].

---

(1) ينظر عبد الوهاب الحراري، قراءات في الشعر الثوري، ط1، دمشق: دار مي للطباعة والنشر، 1992م، ص 9.

(2) السابق: ص 115.

6- فوزية شلابي:

قليلة هي الدراسات النقدية الأنثوية التي تشارك فيها المرأة الرجلَ في تطوير الحركة الشعرية، وهذه الظاهرة لا تنسحب على الأدب العربي في ليبيا فحسب، وإنما يمكن ملاحظتها بوضوح في كل الآداب وفي كل العصور.

وتعد الكاتبة والشاعرة (فوزية شلابي) واحدة من أبرز الشخصيات الأدبية في ليبيا، حيث عرفت بمشاركاتها الشعرية التي كانت تنشر في جريدة (الجماهيرية) بداية الثمانينيات، بالإضافة إلى اهتمامها بقضايا الإنسان مثل (الحرية، الوطن، السلام) وكانت حرية المرأة من أكثر الموضوعات التي أثارتها الكاتبة في أعمالها الشعرية.

والشعر عند الكاتبة لابد أن يعبر من حيث المضمون عن قضايا الإنسان وفي هذا المعنى نجدها تقول: (الشعر الذي لا تفوح منه رائحة الوطن جثة ميتة، صيغة كلامية، مكانها الطبيعي أقرب محرقة للقمامة اليومية، حيث تضع البرجوازية قاذوراتها، وتصرف البيروقراطية فضلاتها، وتخفي السلطة جرائمها الاقتصادية والسياسية، وتموت كل الاحتمالات الوضاءة والأحلام والأمنيات...)[1]

أما بالنسبة لبناء القصيدة عند (فوزية شلابي) فهو صورة لأعمال الشاعرين (نزار قباني، وبول شؤول) وغيرهما ممن كانوا محط أنظار الشعراء الشباب في ليبيا، وبقية الأقطار العربية الأخرى.

---

(1) فوزية شلابي، قراءات عاقلة جداً، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1985م، ص69.

المبحث الثاني
الموقف النقـدي من مضامـين الشـعر

أ - النقـد والالتزام الشعـري في ليبيـا

ب- الالـتزام ومتطلبـات الحـداثـة

ج- قصيدة الأطفال: موقف نقدي واحد

اهتم النقد بالمضمون الأدبي، وكان هذا الاهتمام ضمن طبيعة البحث في تقدير قيمة النص وبيان عناصر الإبداع والنجاح أو الإخفاق فيه، وكانت هذه القضية من أقدم الموضوعات التي أثارها النقد الأدبي في الحضارة اليونانية القديمة، فالشعر في نظر (أفلاطون) يجب أن يقوم بخدمة الناس ونشر الأخلاق والقيم الخيرة، وإلا فلا فائدة منه، وكان من حرص (أفلاطون) على هذا الجانب الخلقي في الشعر أن قام بترتيبه على حسب قيمته من الناحية الأخلاقية. [1]

ولم يغفل النقد العربي عن هذه القضية، بل تمت مناقشتها ضمن مفهوم (اللفظ والمعنى) الذي ظهر بوضوح في منتصف القرن الثاني الهجري، وربما تجدر الإشارة إلى أن الدين الإسلامي أكد على أهمية الدور الذي أنيط بالشعراء في خدمة الإسلام حيث كان (وسيلة فعّالة في الدفاع عن الدين، وذلك يستتبعه بالضرورة لون من التذوق النقدي بالرفض أو القبول...).[2]

وقد تجد من الكتّاب العرب من يذهب إلى غير ذلك، فيرى أن الشعر العربي لم يكن يهتم بالقضايا الحياتية ولا يجد ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية، وإنما يرى أن مقياس الشعر العربي مرتبط بالنواحي الفنية الخالصة، وليس للأخلاق والقيم الحياتية اليومية قيمة تذكر في تفضيل نتاج شعري على آخر.[3]

والحقيقة أن هذا الرأي لا يمثل الاتجاه الفكري السائد حتى في مرحلة واحدة بعينها من مراحل تطور الفكر النقدي عند العرب، فالاختلاف قائم، وهو أساس وجوهر التطور الملازم لتطور وتغير المجتمعات، والشاعر في نهاية الأمر إنسان لا يستطيع إلا أن يعبر عما يدور حوله في واقع الحياة.

وعن أصحاب هذا الاتجاه المثالي يقول الكاتب (عبد الفتاح أبو زايدة):

---

(1) ينظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 35.
(2) محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، ص 21.
(3) ينظر محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 57.

(هذا النوع من الأدباء قد بيت في نفسه عدم الانسجام مع المجتمع، ويمكننا أن نقول إنه أصبح في حالة تنافر معه، فانسلخ عنه وأنكر انتماءه إليه رغم أنه يعيش فيه ويتمتع بخيراته).(1)

وتأسيساً على ما تقدم فإن الحديث عن التزام الشاعر في نتاجه بمضمون يخدم جانباً من جوانب حياته، أيّاً كان اسمه وطبيعته،سيجرنا إلى الحديث عن الواقعية التي جاءت مكملة للرومانسية التي أهملت هذا الجانب الواقعي في حياة الإنسان، ومن هنا جاءت التسمية.

أ ـ النقد والالتزام الشعري في ليبيا:

لقد ظهر هذا الاتجاه الواقعي في الأدب الليبي في بدايات القرن العشرين؛ بوصفه حاجة ضرورية لمعالجة قضايا حقيقية تمس الإنسان الليبي بصورة مباشرة، مثل الاحتلال الذي عانت منه الدول العربية على حد سواء، فليس من المعقول أن ينسلخ الشاعر عن قضايا بلده ويهيم في أبراج عاجية بعيداً عن أهله، وفي هذا المضمار يقول الناقد (محمد غنيمي هلال): (ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن، في قضايا قومه الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال، فليس له مثلاً أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال، أو عناء الطغيان...)(2)

إن المتتبع للنشاط الشعري في ليبيا فترة الخمسينيات وما قبلها يلحظ أن هذه الظاهرة قد برزت في أعمال الشعراء بشكل واضح، ولا عجب في ذالك فقد عانى الإنسان العربي من حالة الضعف والانقسام وسيطرة الاستعمار وأعوانه طيلة عقود طويلة، ولذلك كانت القصيدة وعلى الدوام (تدعوا إلى

---

(1) عبد الفتاح أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي، د ط، مالطا، 2002م، ص108.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 484.

اليقظة والحذر من مكائد الاستعمار، والالتفاف حول رابطة دينية قومية، تلم شمل العرب والمسلمين، وتجعل لهم شأناً أمام أعدائهم...)[1].

وقد كان ارتباط الشعر في ليبيا فترة الخمسينيات بالسياسة واضحاً، بل لقد كان هو اللون السائد، فهو يدعو إلى النهضة والاستقلال والاعتماد على الذات، ويرفع من شأن الحس الوطني، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة للشاعر (أحمد رفيق المهدوي) قالها بعد صدور قرار الأمم المتحدة باستقلال ليبيا، وفيها يقول:

عيد عليه مهابة وجلال — عيد وحسبك أنه استقلال

يوم عليه من السعادة بهجة — وعليه من نور السرور جمال

يوم سعيد فيه نالت أمة — ملكاً تمجد ذكره الأجيال

واستقبل التاريخ مظهر دولة — فأهل في برج السعود هلال

وبدا يسير إلى التكامل بدرها — فتحققت بظهورها الآمال

وتحررت أعناقنا فتنفست — أرواحنا وتبسم الإقبال

وتحطمت تلك القيود وكسرت — تلك الكبول وفكت الأغلال[2]

ويعد عمل (خليفة التليسي) الموسوم بـ(رفيق شاعر الوطن) من أوائل الأعمال النقدية التي ركز فيها (التليسي) على بيان القيمة المضمونية التي ميزت النتاجات الشعرية في ليبيا، وقد كانت القصيدة السابقة مثالاً واضحاً للقيم الوطنية التي كان ينشدها الشعراء في ليبيا، وقد ركز عليها النقاد فترة الأربعينيات والخمسينيات، فكانت مقياساً لقيمة القصيدة بما احتوت عليه من موضوعات.

وفي أي حديث عن قضية الالتزام تظهر أمام الباحث القضية المركزية، وهي الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، فهاهو الشاعر (رفيق

(1) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 332.

(2) خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، ط 3، مالطا، 1976م، ص 132.

المهدوي) يندد بحالة الضعف العربي وبالدور المهين للخونة والضعفاء من أبناء الأمة فيقول:

تكفي فلسطين إن شئت الدليل على

ما كان في عامنا الماضي من النوب

ضاعت فلسطين لا بالسيف من يدنا

لكن بأصبع غدار ومنسحب

ضاعت بأيدي رجال لا مرام لهم

إلا الحصول على الأموال والرتب

بوعد بلفور ألقت بينهم وسعت

بنار فتنتها حماله الحطب

قد فرقنا ومازالت تفرقنا

عدوة الشرق والإسلام والعرب (1)

ويود المؤلف أن ينبه إلى أن الشاعر (رفيق المهدوي) كان ينطلق في قصائده من موروثه العربي الإسلامي، ولاسيما أنه كان متنوع الثقافة؛ فقد ولد في تركيا وتلقى فيها تعليمه الأول، ثم انتقل إلى مصر وتأثر بالحركة الوطنية المصرية، ولذلك فإن إطلاق مصطلح الواقعية على نتاج هذا الشاعر من حيث المفهوم الحديث فيه خطأ كبير وتجني على أدبنا العربي، والحقيقة أن هذا الاتجاه الالتزامي كان يلون أغلب نتاج شعراء المدرسة التقليدية من حيث الاهتمام بالأحداث والمناسبات السياسية، وكان هذا التمسك بالقيم الوطنية هو المعيار النقدي عند الكاتب (التليسي) في النظر إلى قصائد (المهدوي) فيقول: (يظل رفيق أقوى صوت عرفه الشعر الليبي في مجال التعبير عن النزعات والأحداث الوطنية، ومهما كان رأينا في هذا الشعر من

---

(1) خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، ص 132.

الناحية الفنية إلا أننا من الناحية الموضوعية الخالصة لا نملك إلا أن نحترم هذا الشاعر الذي وقف دائما في الصف الأول من القضية الوطنية...)[1].

والواقعية في الشعر العربي لا تعني الإلزام، بل الحرية والمزاوجة بين الذاتية والجماعية، فالشاعر عندما يطلق لموهبته العنان في الإفصاح عمّا يعتمل في نفسه، فإنه بالإضافة إلى تعبيره عن ذاته (ملتزم ومنحاز بكليته إلى جماهيره وبني وطنه وللإنسانية؛ لأن الأهداف الكبرى التي يسعى إلى تجسيدها بقصائده لا تخرج عما يحلم به الناس العاديون...)[2].

ومن هذه الأهداف الكبرى التي سعى إليها الشاعر (أحمد الشارف) تحقيق الاستقلال وطرد الغزاة المستعمرين من ليبيا، والتطلع نحو وحدة الأمة العربية، وقد تجلت هذه المطالب واضحة في قصيدته التي يقول فيها:

وهذه ليبيا لم نرضها وطناً

ما لم يكن حكمها يجري بأيدينا

وكيف نملك أرضاً لا نسود بها

وأن نكون لهم فيها مساجينا

تأبى العروبة أن ينتابها خور

وأن نكون من القوم الأذلينا

نحن الأشاوس في بدو وفي حضر

وكل أرض لنا كانت ميادينا

(1) السابق، ص 134.
(2) الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ط1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، 1424من ميلاد الرسول عليه السلام، ص 27.

نحيـــا بعـــز كمـــا كنـــا وإن فقـــدت

حياتنـــا فحيـــاة الـــذكر تكفينـــا

وحملـــة القـــوم لا تـــثني عزائمنـــا

عــن الكفـــاح ولـــو كـــانوا كثيرينـــا

قـــد يخـــذل الله أقوامـــاً وإن كثـــروا

ويمـــنح الله نـــصراً للأقلينـــا(1)

بالنظر في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي امتلأت بها صفحات ديوان الشاعر (أحمد الشارف) نلحظ هذا الوضوح وشدة الالتزام، ولـــذلك فإن الناقد (فوزي البشتي) أطلق عليه لقب (شاعر القضايا الكبرى) ومـــن هنا فإن النتاج الشعري فترة الخمسينيات وما قبلها كان واضح الدلالة متقارباً في معانيه، إذ تمسك الشعراء في ليبيا بعرف (مَن سبقوهم أو عاصروهم من الشعراء الملتزمين بقضايا انتماءاتهم، وقضايا الإنسانية ككل، محاولين السمو بحياة الإنسان عن كل ما ينغص معناها السامي، ويوجهون نقدهم لمن يسيء لها، بل يهاجمونه إن تطلب الأمر ذلك، وفي المقابل يشيدون بمن يسهم فـــي خدمة الإنسان ليبهج حاضره وينير مستقبله، فالأدب لابد أن يكـــون نـــبض الحياة من خلال الشاعر).(2)

وقد يلحظ الناظر في الشعر الليبي فترة الستينيات تغيراً في الموضوعات التي كان يعالجها الشعر في الفترات السابقة؛ وذلك بحكم تغير الأوضاع السياسية

---

(1) أحمد الشارف، دراسة ديوان، تح: علي مصطفى المصراتي، ط 3، الدار الجماهيرية للنـــشر والتوزيع والإعلان، 2000م، ص 111.

(2) سليمان زيدان، قضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر، ط1، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م، ص 70.

والاجتماعية، ومن بين تلك الموضوعات التي بدأ الشعر يحفل بهــا مــضامين تدعو إلى التغيير والثورة على الظلم التقاليــد الفاســدة، والاهتمــام بــالنواحي الزراعية والاقتصادية ولا سيما بعد اكتشاف البترول، وما نتج عنه من تبدل في أوضاع المعيشة وتغير متطلبات الحياة من البساطة إلى التعقيد.[1]

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة للشاعر (علي الرقيعي) التي تحمل في طياتها رفضاً للظلم والاستعباد، وإصراراً على الوقوف في وجه المــستغلين الذين يعيشون على جهد وعرق الضعفاء من أبناء بلده، وفي هذه القــصيدة التي حملت عنوان: (من أجل حقي) يقول:

باسم العدالة سوف أحطم ما بنيت
باسم الكرامة والحقوق الضائعة
بالكبرياء، تثور في جرحي الخصيب
باسم الدموع وضيعة العرق الصبيب
باسم الضنى والكدح والحق السليب
باسم المتاعب والمواجع والأسى
وضراوة البرد العصيب
وحرارة القيظ المذيب
ستشب نار البغض في مخضل هاتيك الربوع
لن يذهب الجهد المضاع سدى ولو مكر الطغاة
لن يمكث العبد الأجير مصفداً رهن القيود[2]

تمثل هذه القصيدة وغيرها من قصائد الشعراء الذين برزوا في مرحلة الستينيات اتجاهاً شبه متقارب من حيث المضمون؛ وذلك بالالتقاء مع غيرهم من الشعراء العرب كأبي القاسم الشابي، وعبد الوهاب البياتي، بالإضافة إلى

---

(1) ينظر الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 338.
(2) علي الرقيعي، ديوان الحنين الظامئ، ط2، طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع 1979م ص106

أنها تمثل البداية لانحراف القصيدة العربية في ليبيا عن النمط التقليدي ولا سيما في نتاجات الشاعر (علي صدقي عبد القادر)، وهذا ما سنتطرق إليه خلال البحث في بناء القصيدة الحديثة في المبحث الثالث من هذا الفصل.

وقد ربط الناقد (الصادق النيهوم) المنهج الصحيح للشاعر المعاصر بالالتزام، وقد تجلى ذلك من خلال المقارنة التي أجراها بين الشاعر المعروف (نزار قباني) والشاعر العربي الليبي (محمد الشلطامي)، وكان سبب تفوق الشاعر (الشلطامي) حسب رأي (النيهوم) أن (نزار قباني) لا يملك منهجاً حقيقياً، وأما (محمد الشلطامي) فهو صاحب منهج واضح في أعماله، ولم يلتفت النيهوم إلى الجانب الفني أبداً وهو يقوم بهذه المقارنة، بل كان التزام المضمون هو المقياس الوحيد الذي اعتمد عليه في تفضيل أحدهما على الآخر، وفي هذا الصدد يقول (النيهوم) عن نتاج الشاعر (محمد الشلطامي): (إنني أقارن قصائده بأشعار نزار، وأرى بوضوح أنه يفتقر إلى لمساته العميقة الصاعقة الجمال، وأنه لا يجيد الصياغة مثله، ولا يجثو على ركبتيه ويبحث عن كلماته بالملقاط، ولا يستطيع أن يكتب شعراً ساحراً يدفع المرء إلى أن يهتز طرباً...، فالمشكلة لا تخص الطرب أو الكلمات المسحورة، المشكلة تخص الحق وحده، ومنهج الشلطامي كله حق...).(1)

ويؤكد الناقد (الصادق النيهوم) على أن الشاعر لا يملك إلا أن يجد نفسه منهمكاً في قضايا محيطة به، تؤثر فيه ويؤثر فيها، حتى وإن حاول الظهور بخلاف ذلك، وهذا ما حاول الناقد (النيهوم) بيانه من خلال دراسته لأعمال الشاعر (نزار قباني) والتي حملت عنوان: (نزار قباني ومهمة الشعر)، وقد استفتح الناقد هذا العمل بسؤالين محددين: الأول: لماذا كتب نزار قباني أعماله الشعرية؟ والثاني: هل تحققت أهداف هذا الشاعر في نهاية المطاف؟

---

(1) الصادق النيهوم، أسئلة، ص 109.

من خلال طرح هذين السؤالين يظهر مقصد (النيهوم) – حسب رأي – من البحث عن دلائل تدحض أغلب الآراء النقدية التي كانت تقول: إن أعمال (نزار قباني) لا تهدف إلا للتسلية واللهو وتزجية الفراغ والبحث عن الجمال المغرق في التخيل، وهذا ما أكده الشاعر نفسه بقوله: (إن الشعر زينة وتحفة باذخة فحسب، كآنية الورد التي تستريح على منضدتي، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة، وصداقة العطر...)[1]

ولكن (النيهوم) ورغم إقرار الشاعر باعتناق المذهب المثالي يصر على أن (نزار قباني) شاعر ملتزم يفتقد إلى وضوح في المنهج كما أسلفنا، وإذا كان الناقد (رجاء عيد) يربط ظهور الالتزام في شعر (نزار قباني) بأحداث مأساة 1967م فيرى أنها هي التي جعلت (نزار قباني) وإخوانه من الشعراء (يطلون على عالم جديد يستكشفون فيه أنفسهم ويتداخل وجدانهم في رؤية التزامية جديدة، حتى أولئك الذين كانوا يقفون على الشاطئ الآخر يصلون للجسد، ويركعون للعطر والتبغ...، حتى نزار قباني الذي كان يقول إن الشعر زينة...، عاد يقول: يا وطني الحزين حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين)، [2] فإن (النيهوم) يرى أن (نزار قباني) كتب شعراً ملتزماً منذ بداية انطلاقته الشعرية الأولى سنة 1944م، واستدل على ذلك بهذه القصيدة التي يقول فيها:

يا لصوص اللحم، يا تجاره
هكذا لحم السبايا يؤكل !
منذ أن كان على الأرض الهوى
أنتم الذئب.. ونحن الحمل

---

(1) الصادق النيهوم، نزار قباني ومهمة الشعر، ط1، تح: سالم الكبتي، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م، ص 10.

(2) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، د.ط، الإسكندرية: منشأة المعارف، 2000م، ص 319.

نحن آلات هوى مجهدة
تفعل الحب.. ولا تنفعل
انبشوا في جثث فاسدة
سارق الأكفان لا يختجل
وارقصوا فوق نهود صلبت
مات فيها النور.. مات المخمل
من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا
نعجة في دمكم تغتسل
أشتهي الأسرة والطفل وأن
يحتويني مثل غيري.. منزل
ارجموني.. سددوا أحجاركم
كلكم يوم سقوطي.. بطل
يا قضاتي.. يا رماتي.. إنكم
إنكم أجبن من أن تعدلوا..
لن تخيفوني ففي شرعتكم
ينصر الباغي.. ويرمى الأعزل (1)

يرى الناقد (الصادق النيهوم) أن هذه القصيدة تمثل خط الالتزام عند الشاعر (نزار قباني)، فهذه الحدة وأسلوب الخطابة التقريرية ليست لعبة شعرية وإناء من الورد، بل اهتمام بقضايا الإنسان وخاصة المرأة وهي في حالات ضعفها، إذن فهذه القصيدة عمل أصيل ملتزم، ممتلئ بالالتزام حتى حافته كما يقول الناقد(2).

وفي مرحلة السبعينيات أصبح الشعر الملتزم بقضايا الشعب هو اللون

---

(1) نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، ط 36، بيروت: منشورات نزار قباني، 2002م، ص151.

(2) ينظر الصادق النيهوم، نزار قباني ومهمة الشعر، ص 12.

الرائج، حيث المضامين الثورية الداعية إلى التغيير ورفض كل مظاهر التخلف والتبعية، وكان الاتجاه السياسي بارزاً في نتاجات الشعراء الليبيين، فأصبحت الحرية والدعوة إلى تحرير الإنسان من كل قيود العبودية من أكثر العناوين التي امتلأت بها صفحات المجلات والكتب ووسائل النشر بمختلف أشكالها.

ولم يكن النقاد بمعزل عن هذه المضامين التي رافقت قيام الثورة، بل كانوا مهتمين بها، وكان من مظاهر هذا الاهتمام دراسة للناقد (سليمان كشلاف) تناولت ثلاثة دواوين(*) للشاعر (علي صدقي عبد القادر) بدأها بمجموعة من الأسئلة تبحث عن مدى التزام الشاعر بالقضايا الاجتماعية والقومية العربية وغيرها من الموضوعات التي كانت مثار اهتمام النقاد في مرحلة السبعينيات، وقد تخرج بعض الآراء النقدية من دائرة الالتزام إلى ما يعرف بالإلزام، فتحمل توجيهات الناقد شيئا من التقييد لطريقة التعبير أو لدرجة العاطفة، ومن الأمثلة على ذلك هذا الرأي للناقد (سليمان كشلاف) الذي يرى أن أعمال الشاعر (علي صدقي عبد القادر) التي يتناول فيها القضايا الوطنية لم تحمل دلالات عميقة، بل هي (مجرد قصائد لا تعطي الإحساس الكلي بتجربة الشاعر وبإيمانه بمدى تضحية هذا الشعب وبالجهاد الخالد والمقاومة الكبيرة لفلول الغزاة...، والتعبير في القصائد الوطنية عند علي صدقي عبدالقادر اتخذ الصبغة التسجيلية أكثر منها دفقاً عاطفياً وإحساساً، فلم يحو تعبيره عمقاً كقوة النضال...).[1]

وكانت مرحلة الثمانينيات استمراراً وتأكيداً على القيم الثورية، وقد بدا ذلك في الأعمال الإبداعية والكتابات النقدية، وأصبح الأديب جزءاً من منظومة متكاملة تهدف إلى خدمة الجماعة التي ينتمي إليها هذا الشاعر

(*) الديوان الأول بعنوان: (أحلام وثورة)، والثاني بعنوان: (صرخة)، والثالث بعنوان: (زغاريد ومطر بالفجر).

(1) سليمان كشلاف، كتابات ليبية، ط1، طرابلس: مطابع الثورة العربية، 1977م، ص 57.

أو ذلك الكاتب، وهذا ما أكد عليه الناقد (فوزي البشتي) في أن المنطق يؤكد أن المجتمع لم يخلق من أجل الشاعر أو الكاتب أو الفنان، ولكن المبدع هو الذي خلق من أجل المجتمع، وأن التجربة الإبداعية لا تكتسب قيمتها إلا من خلال الجماعة التي يرتبط بها الأديب ارتباطاً عضوياً. (1)

وهذا ما ذهب إليه الكاتب (الطاهر بن عريفة) في دراسته التي ركز فيها على نتاجات الشعراء الشباب الذين برزوا على الساحة الأدبية في ليبيا فترة الثمانينيات، فنلحظ أن الكاتب يؤكد على مسألة الالتزام في نتاجات هؤلاء الشعراء أمثال: فرج العربي، وفرج العشة، ومفتاح العماري، ومحمد الكيش، ومحمد المسلاتي، ومحمد إسماعيل الشريف، وعمر أبو شريدة وغيرهم كثير ممن كان الوطن عندهم (هو الأغنية، والهموم القومية للإنسان العربي هي المعاناة اليومية للشاعر، وقضية الحرية تظل على رأس الأولويات، عذابات الناس، أحزانهم آلامهم وآمالهم هي قيثارة الشعر وسلم القصيدة...)(2).

وفي قصيدة (ثمن الحرية) للشاعر (عبد اللطيف المسلاتي) التي يتغنى فيها بالثورة التي كانت الحرية من أجلّ أهدافها، وقد مثل هذا العمل التزام الشاعر بقضية من أسمى قضايا الإنسانية وهي الحرية، يقول الشاعر:

نحن

من نحن؟

أشباه رجال، خصيان ملوك

أم بشر نحن

من يسأل يسأل فلا يخطئ

---

(1) فوزي البشتي، نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983م، ص 157. الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 9.

(2) الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 9.

مهزوم من لا يكتب

أن الثورة حق..

وأن لا أحد غير الرب إلهك

الحرية أنت

وأن الموت ليس الموت

الموت أن تبقى

حذاء

قبعة

قميصاً بلا لون.. [1]

ومن المآخذ التي وقع فيها بعض شعراء الخط الالتزامي، ونبه إليها النقاد منذ القديم اتخاذ المضمون أو القضية التي تعالجها القصيدة ستاراً لعجز الشاعر عن استخدام أدواته، وربما يبرَّر هذا الضعف بالقول: إن الموضوع هو الغاية المقصودة في نهاية المطاف.

وقد تطرق الناقد (فوزي البشتي) إلى هذه النقطة من خلال عرضه لقصيدة (بلادي) للشاعر (محمد بشير السوكني) التي يقول فيها:

أحاول أنقل فكر بلادي بأبسط صورة

هو الشعب من صار في أرضه سيداً

هو الشعب من يخلق المعجزات، ويقهر كل المعيقات؟!

يكسر كل الحواجز، يقتلع الصعب من مفردات بنائه

هو الشعب قاهر جيش الظلام بنور العقيدة

حكمنا بأنفسنا في بلادي

أزلنا الطواغيت، ألغينا ما تألفون[2]

---

(1) الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 14.

(2) فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ص332.

وقد علق الناقد على هذه المقطوعة الشعرية بأنها (مثال حي لما يمكن أن تكون عليه القصيدة الضعيفة التي يموت فيها الشعر تماماً ليحـل محلـه الخبر والتقرير والهتاف وأخطاء التركيب اللغوي...، والقصيدة بعد ذلك كله ليست سوى خبر مثل هذه الأخبار التي نسمعها من الإذاعات كل يوم وتبثها وكالات الأنباء...)[1]

وقد أدرك الشعراء الشباب الذين ظهروا فترة الثمانينيات بوصفهم طليعـة المثقفين في ليبيا حجم المسؤولية الملقاة على عاتقهم؛ لذلك كانت أعمالهم تعكـس الوعي بالدور المنوط بهم في الدفاع عن أوطانهم، وقد تجلى ذلك واضحاً بعـد الغارة الأمريكية على طرابلس وبنغازي سنة 1986م، حيث ظهر أثـر التـزام الأدباء بالمضامين الداعية إلى التمسك بالقيم الوطنية، والدفاع عن الثـورة، ولا يُنقص هذا الالتزام من قيمة الأثر الأدبي مادام الشاعر يحرص علـى جماليـة الأسلوب في اختيار كلماته وعباراته بشكل ناجح؛ لأنه يـدرك أن التـأثير فـي المتلقي لا يتأتى إلا بالمحافظة على أدوات ذلك التأثير، ومن نماذج ذلك قـصيدة (الأشجار تموت واقفة) للشاعر (محمد الفطيسي) التي يقول فيها:

أطلقت طفلة صغيرة في طرابلس

حمامة بيضاء كالثلج

فامتلأت السماء بالأناشيد والأغاني

أنشودة للطفولة

أنشودة للحب

أنشودة للسلام

أنشودة للوطن

أنشودة للحرية [2]

---

(1) فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ص332.

(2) محمد الفطيسي، مجلة الجماهيرية (2-30) مايو 1988م، عن الصحافة الأدبية في ليبيا ص 343.

تمثل هذه المقطوعة حرص الشاعر العربي في ليبيا على بيان موقفه من الأحداث التي تمس وطنه، فاعتداء أمريكا على ليبيا سنة 1986م يمثل قمة الظلم والعدوان في نظر الشاعر الليبي، وقد أكد الكثير من النقاد على حق الشاعر في الاندفاع بالكلمة المؤثرة للدفاع عن الوطن وبيان المخـاطر التـي تهـدد أمـن مجتمعه، ولا يستطيع الأديب الحقيقي أن يتخلى عن هذه المـسؤولية، وإلا فـإن وعيه لم يصل إلى درجة تؤهله للمشاركة الإيجابية في أحداث بلده وأمته[1].

ب- الالتزام ومتطلبات الحداثة

مع إقرارنا بأن أغلب النتاج الشعري في ليبيا ملتزم، ولا سيما في فترة الثمانينيات، فأكثر الآثار الأدبية تتجه إلى الإسهام في التغيير نحو الأفـضل وفي كل المجالات الاجتماعية والثقافية والسياسية، ولكن مع ذلك فإننا نجد ما يخرج عن هذا السياق، وهو أمر طبيعي، إذ لا يمكن أن نتصور كل الشعراء وحتى النقاد متشابهين في قصائدهم وآثارهم النقدية.

وتأسيساً على ذلك فإن الناظر في بعض القصائد الحديثة لا يـستطيع أن يضع بعض هذه النتاجات تحت أي اسم من مصطلحات الحداثة، ويرجع الناقد (فوزي البشتي) شيوع هذه الظاهرة في الشعر الليبي إلى إتباع الشاعر للمنهج التجريبي أو تقليد بعض الشعراء الذين يسعون لأن يكون الشكل في القـصيدة نفسه مضموناً، فيهتمون – حسب وجهة نظر الناقد – بالحذلقـة أكثـر مـن اهتمامه بالمضمون والقيم الفنية والأخلاقية، أمثـال: (أدونـيس)، و(أنـسي الحاج)، و(محمد الماغوط)، ثم يورد الناقد (فوزي البشتي) هذه القـصيدة للشاعر (محمد الكيش) دليلاً لما ذهب إليه، يقول الشاعر:

هذه الواو الفاصلة ما بيننا

تقول لا

---

(1) ينظر عبد الفتاح أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي، ص 116.

نتجاسر

نتخاصر في ظل الجرح

نطوي مسافات العبق الدموي

على أنقاض مملكة الموت

نبني مملكة للحب

نبتدئ من أول البحر إلى آخر البحر

تنبع من عينيك وتصب في قلبي (1)

ويلقي الكاتب (محمد كشيك) باللائمة على النقد، حيث يرى أن غياب دور الناقد في المساهمة بتوضيح هدف الشعر ومسؤوليات الشاعر، هو من أوصل القصيدة الحديثة إلى هذه الفوضى، وترتب على ذلك انحسار دائرة التلقي وظهور تنظيرات كثيرة لا حصر لها، وكان من نتيجة ذلك كله وقوع الشاعر تحت أغلال التغريب والتخريب والتبعية.(2)

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يجوز للناقد أن يتخذ من المضمون الأساس الأول للحكم على الأعمال الأدبية بالإيجاب أو بالسلب؟

ولا أقصد من طرح هذا السؤال إلى التأكيد على فرض المعادلة الثنائية بوصفها ميزاناً تقاس به جودة الأعمال الشعرية أو عدم جودتها، وإنما كان الهدف من ذلك الإشارة إلى أن بعض النقاد يرى أنه ليس من الضرورة أن نحكم بالجودة على عمل شاعر التزم بمضمون يخدم قيمه التي يؤمن بها، وكان عمله هذا ضعيفاً من الناحية الفنية، وهذا ما ذهب إليه الناقد (أمين مازن) حينما رأى كثيراً من الشعراء قد اتخذوا من المضامين شعارات براقة لا علاقة لها بروح العمل الشعري، وقد علل الناقد سبب وقوع الشعراء

---

(1) محمد الكيش، نقلاً عن ضفاف الذاكرة، ص335.

(2) ينظر محمد دكروب، تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، ط1، دمشق: دار المدى، 2001م، ص 43.

في مثل هذه الأخطاء بالفهم الخاطئ لرسالة الشعر وحقيقته.[1]

وتجد من النقاد في ليبيا من يدعو إلى إعادة النظر في المذاهب الأدبية التي تغلغلت في الوسط الأدبي العربي، ويرى أن نشوء هذه المذاهب ما هو إلا إفراز لظروف غربية تختلف عن ظروف وواقع الإنسان العربي، ولذلك فإن الناقد (فوزي البشتي) يرى أن الرومانسية ما هي إلا (نظرية أدبية أنتجتها الطبقة البرجوازية في أوروبا من أجل التعبير عن طموحات هذه الطبقة التسلطية والتستر على عيوبها ومساوئها...)[2]

وبناء على ما تقدم فإن الرومانسية – في نظر البشتي – مصدر كل ما هو ذاتي وفردي، ولا يعبر الشاعر المنتمي إليها عن طموحات الجماعة، حيث إنه اعتمد الخيال مصدراً للإلهام، والتجأ الشاعر إلى العاطفة وابتعد عن العقل والمنطق، وكانت النتيجة فشله بالمساهمة في تغيير الأوضاع السيئة كالفقر والظلم والجهل... الخ ويرى (فوزي البشتي) أن النقاد في مرحلة شيوع الرومانسية لم يكونوا على مستوى من المسؤولية، حيث إنهم) استسلموا لهذا الهوى البرجوازي الجديد، ورغم قناعاتهم الشخصية بأن وظيفة النقد لا تنحصر في الاهتمامات الشكلية، ولكنهم لم يكونوا راغبين في إثارة غضب الطبقة التي أوجدت لهم ترفاً خاصاً ينعمون به...)[3]

لقد رأى الناقد (فوزي البشتي) في الواقعية وجهاً آخر للرومانسية الذاتية؛ لأنها في نظره تمثل الفردية، وهي بذلك لا تعبر إلا عن الطبقة التي ينتمي إليها الشاعر، وأما الرمزية فهي عنده (مجرد منهج انهزامي لا يجرؤ على مواجهة الواقع، ويجبن عن أن يكوّن صداماً مباشراً مع قوى القهر

---

(1) ينظر أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983م، ص 44.
(2) فوزي البشتي، نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي، ص 163.
(3) السابق، ص 179.

والتخلف والاستغلال، فليس هناك من هدف يلهث وراءه الرمزيون سوى طمس الوضوح وتأكيد الضبابية وتحويل اللغة إلى ألغاز وطلاسم...)[1]

ويرى الناقد كذلك أن الحداثة مجرد محاولة للعودة إلى المذهب المثالي (الفن للفن)، وفي بعض الحالات تكون مزيجاً من مجموعة مذاهب كالرمزية والسريالية، تحاول التوفيق بين سمات بعض المذاهب الأدبية الأخرى لتكوين ذاتها، ولكنها تبقى تنحو في اتجاه الهروب والعبثية، وكذلك التقليل من قيمة الإبداع الذي يدعو إلى مواجهة الظلم والاستغلال والطغيان.[2]

وتحسن الإشارة هنا إلى أنه لا يوجد تناقض بين الحداثة والالتزام، مادام العمل الشعري يسير في فلك النظام الفني وأسسه الجمالية، ولا أعتقد أيضاً بوجود تعارض بين النتاج المسؤول ومتطلبات الحداثة، وقصائد بعض شعراء فترة الثمانينيات والتسعينيات خير مثال على ذلك.

جـ- قصيدة الأطفال: موقف نقدي واحد

لعل المضمون هو الميزة التي تبين الفارق بوضوح عندما نحاول عقد مقارنة ذهنية بين الشعر الموجه إلى الأطفال، وبين شعر الكبار، ومرد ذلك أن القصيدة عندما توجه إلى هذه الفئة من المجتمع لابد أن يراعي فيها الشاعر مجموعة من الضوابط، وذلك بانتقاء الكلمات السهلة الواضحة التي لا تحمل في طياتها دلالات متعددة، وبالتالي فهي تختلف عن شعر الكبار الذي يمثل الاستخدام الراقي، من حيث اختلاف الأساليب وتنوعها في طرح المضامين التي تختلف من مجتمع إلى آخر، من حيث الوضوح والغموض والتعقيد والبساطة.الخ

(1) السابق، ص 226.
(2) ينظر السابق، ص 228-237.

والقصائد الموجهة إلى الصغار توظف في تحديد القيم التي يرغب المجتمع في تعليمها لأطفاله، وهذه القيم ترتبط في أغلب الأحيان بتوضيح النواحي الاجتماعية والدينية والأخلاقية والتعليمية وغيرها من القيم التي يؤمن بها المجتمع.[1]

وما من شك في أن القصيدة الموجهة إلى جمهور الأطفال تختلف عن تلك الموجهة للكبار، وإلا فمن العبث أن نجد دواوين شعرية تحمل عناوين: شعر للأطفال، أو قصائد للأولاد والبنات، أو قصائد للتلاميذ من سن السادسة إلى سن الخامسة عشر... الخ

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: أين يكمن الاختلاف والأبيات والمقطوعات هي نفسها؟

من حيث الظاهر الأبيات الموجهة للأطفال تشابه الأخرى الموجهة للكبار، ولكن الاختلاف يكمن في المضامين بالدرجة الأولى، ثم في الجانب الشكلي، والمضامين أيضاً واحدة، إلا أنها عندما يقصد بها جمهور الصغار تأخذ جانباً من الوضوح والسهولة واليسر حتى تقترب من الطرائق التعليمية المعمول بها في المدارس.

ومن هنا فإن شعر الأطفال يحمل طابعاً إنسانياً عاماً، اللهم إلا إذا استثنينا الجانب الديني، فهو بلا شك يختلف من أمة إلى أخرى، ولهذا فإن الشعر المقدم إلى الأطفال لا يمكن أن يدخل تحت التقسيم الجمالي الفلسفي (الفن للفن)، بل يدخل تحت إطار تقسيم آخر بالضرورة وهو (الفن للحياة)، وانطلاقاً من ذلك فإنه يمكننا مناقشة أعمال الشاعر العربي الليبي (عبد اللطيف المسلاتي) التي حملت عنوان: (20 قصيدة للأطفال) وقد (اتسمت قصائده بطابع فلسفي ؛ مما وسمه بصعوبة كانت سبباً في استبعاد

(1) ينظر سالم العواسي، أدب الطفل في ليبيا، ص 39.

هذا العمل عن دائرة شعر الأطفال في ليبيا في نظر (أسماء الأسطى) التي لم تذكره في عملها التوثيقي (ببيلوغرافيا كتب الأطفال في ليبيا)، واكتفت بقولها: لم ينل الشعر غير ديوان واحد يمثله الشاعر حسن السوسي في ديوانه الجميل الزهرة والعصفور عام 1992م)[1]

ولبيان هذه المسألة نورد هذه القطعة الشعرية من ديوان الشاعر (عبداللطيف المسلاتي) الموجه إلى الأطفال وفيها يقول:

خلقاً من بعد خلق
جبلنا على هيئة من الطين تارة
ثم صرنا إلى كل
ما في الطبيعة من عناصر
هواء، ونار
تراب، وماء
فمن قطرة مكثفة مشبعة
تكونت النطفة، فإذا هي علقة
ثم مضغة مخلقة !! [2]

بالنظر في القصيدة الشعرية السابقة نلحظ أن الشاعر قد ابتعد عن الشروط التي يجب أن تتصف بها القصيدة الموجهة إلى الأطفال، صحيح أن الشعر وسيلة من الوسائل الناجحة في تأصيل القيم الدينية عند الأطفال، ولكن أن تكون طريقة التوصيل بهذه الكيفية المفرطة في الفلسفة والتعقيد، فهذا لا يتناسب مع عقلية وقابلية الأطفال للتلقي، والشاعر في قصيدته يتحدث عن مراحل خلق الإنسان التي تحدث عنها القرآن الكريم في أكثر من موضع، ومنها قوله تعالى ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ مِن سُلَـٰلَةٍ مِّن طِينٍ ۝١٢ ثُمَّ جَعَلْنَـٰهُ نُطْفَةً فِى

(1) السابق، ص 30.
(2) عبد اللطيف المسلاتي، 20 قصيدة للأطفال، ط1، الجماهيرية: دار الحياة، 1995م، ص 78.

قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾ ثُمَّ خَلَقْنَا ٱلنُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا ٱلْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا ٱلْمُضْغَةَ عِظَٰمًا فَكَسَوْنَا ٱلْعِظَٰمَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَٰهُ خَلْقًا ءَاخَرَ ۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحْسَنُ ٱلْخَٰلِقِينَ ﴿١٤﴾ ﴾[1]

وعندما استقل أدب الأطفال في العصر الحديث، وأصبح له كيانه إلى جانب الأنواع الأدبية الأخرى، ظهرت النظريات التي تدعو الأدباء والفنانين إلى وجوب الالتزام بالقيم والمبادئ التي يؤمن بها المجتمع، وهذه الخاصية انفرد بها الأدب المقدم إلى الصغار في جميع المجتمعات، وبذلك أصبح لزاماً على كل من يكتب للأطفال شعراً أو قصة أو مسرحية أو غير ذلك من الأجناس لأدبية التي تلائم مستوى التلقي عند الأطفال أن يراعي هذا المبدأ، ولا يعتقد الباحث بوجود رأي نقدي مخالف لضرورة الالتزام في كل ما يوجه إليه الأطفال، وقد تجد من النقاد والمهتمين بهذا اللون الأدبي من يجعل المضامين والقيم التي يحملها أدب الأطفال هي الهدف الأساسي بالدرجة الأولى، ويذهب إلى حد القول: (إن الأدب إذا لم يكن في صورته المعطاة للطفل باعثاً على تكوين الأخلاق والذوق، فمن الخير ألاّ يراه أو يسمعه الصغار، وخير أدب الأطفال ما أدى هدفين هما المحور الذي تدور عليه حياة الأطفال في مستقبلهم: أن يدفع بهم إلى العمل، وأن يساعدهم على تكوين الأخلاق الحميدة)[2]

وفي هذا السياق يشيد الناقد (أمين مازن) بالشاعر (أحمد شوقي) ولاسيما عندما نظر إلى أعماله من زاوية الالتزام بالمضامين الأخلاقية، فيرى أن أكثر المعلمين في المدارس الأساسية يفضلون قصائد الشاعر (أحمد شوقي)؛ لأنها تحث على الأخلاق، وتدعو إلى الاهتمام بها، إذ هي الركيزة والقاعدة لكل نهضة متأملة، بالإضافة إلى اهتمامه بمعالجة القضايا اليومية التي يختلف الناس عادة في الأخذ بها.[3]

---

(1) سورة المؤمنون: الآية 14.

(2) علي الحديدي، الأدب وبناء الإنسان، د.ط، بيروت: دار الكتب، 1973م، ص 109.

(3) ينظر أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص 167.

المبحث الثالث
بناء القصيدة الحديثة

أ - اللغة الشعرية
ب- الخيال والصورة
جـ- الرمز والغموض
د- العناصر السردية
هـ- موسيقى الشعر

ارتبطت حداثة القصيدة العربية بالجانب الفني، فمنذ أن بدأ الشعراء يبدون قلقهم من البناء العروضي، ظهرت محاولات التمرد والخروج على سلطة العمود الشعري، ومن هنا يمكننا القول: إن الملامح الأولى للتغيير في القصيدة بدأت في الجانب الشكلي، ثم تعدى ذلك إلى المضمون.

اقترن ميلاد القصيدة العربية الحديثة في ليبيا بمحاولات الخروج على سلطة العمود الشعري، وقد ارتبطت الملامح الأولى للقصيدة الحديثة بالتغيرات السياسية والاجتماعية في الوطن العربي بشكل عام ولاسيما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقد كان لتطور الحركة الشعرية في المشرق العربي أثرها على الشعراء في ليبيا، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في قصائد الشعراء: (علي صدقي عبد القادر)، و(علي الرقيعي)، و(خالد زغبية) الذين تأثروا بأعمال عدد من الشعراء أمثال: (صلاح عبد الصبور)، و(نزار قباني)، و(عبدالوهاب البياتي)، وغيرهم من الشعراء في المشرق.

ولم يقتصر تطور القصيدة الحديثة عند هؤلاء الشعراء على جانب الوزن والقافية فحسب، بل تعدى ذلك إلى استخدام مجموعة من التقنيات التي ما لبث أن انتبه النقاد إليها، وقاموا بدراستها وتحليلها بوصفها سمات بارزة ميزت بناء القصائد التي شاعت وانتشرت فترة الستينيات وما بعدها.

وتحسن الإشارة إلى أن القصيدة في ليبيا لم تتجه كلية إلى التحرر من قيود الوزن والقافية، بل حافظ الكثير من الشعراء على التقليد العمودي، وزاوج البعض الآخر في نتاجاته بين الشكل العمودي والشكل الجديد للقصيدة بكل ألوانها وتفاصيلها المنوعة.

وقد رأى الناقد (التليسي) أن التجربة الجديدة للشعر الحديث في ليبيا لم يكن لها أي ارتباط وامتداد لتطور الشعر في هذا البلد، وإنما (فقد هؤلاء الشباب كل ارتباط بالقاعدة المحلية، إذ لم يجدوا لديها أي تراث من التجارب الشعرية العميقة التي يمكن أن يستمدوا منها فتؤثر في توجيههم، وتعمق من تجاربهم، وتملأ وجدانهم بالتجارب الإنسانية الحية وتساعدهم على اكتشاف

ذواتهم...) [1]

ولعل في هذا الرأي شيئاً من التحامل على التجربة الشعرية التقليدية التي يمثلها الشاعر (أحمد رفيق المهدوي) حيث كان هذا الشاعر مدخلاً للدراسة التي أجراها الناقد (خليفة التليسي) للحركة الشعرية في ليبيا في تلك الفترة.[*]

وتجدر الإشارة إلى أن ظهور القصيدة الحديثة في الساحة الأدبية العربية أدى إلى خلط أوراق الدرس النقدي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى عدم توحد الرؤية، سواء على مستوى إنتاج النص عند الشعراء، أم على مستوى المتابعة النقدية، حيث نلحظ اضطراباً في المصطلحات، وارتباكاً في استخدام أدوات بناء القصيدة الحديثة، بالإضافة إلى حالة التنافر وعدم الانسجام التي حدثت بين ذلك اللون الشعري الجديد وبين المتلقي الذي رسخت في وجدانه تلك الصورة المقدسة للقصيدة العربية العمودية، مع العلم بأن جنوح أكثرية من المبدعين إلى الغموض والتعقيد زاد من اتساع تلك الفجوة – كما أسلفنا– بين الآثار الإبداعية المعاصرة والمتلقين بكل ألوانهم وثقافاتهم المختلفة.

وقد لاحظت أن بعض النقاد من العرب لا يميل إلى استعمال مصطلح (الحداثة) لوصف القصيدة المعاصرة أو الجديدة التي تميزت بمجموعة من الخصائص جعلتها في مقابلة واضحة مع القصيدة التراثية، وفي هذا المعنى يقول الناقد (عبد الملك مرتاض): (أنا أميز بين المعاصرة والحداثة، والحديث في رأيي هو الخالد، هناك أبيات في الشعر الجاهلي حديثة جداً، وقد يعجز الشعراء العرب اليوم أن يأتوا بمثلها ؛ لأنها فلتات من الخيال، ومن الإبداع لا يمكن أن تتكرر، إذن فالبيت الحديث هو البيت الخالد والقصيدة

(1) خليفة التليسي، رفيق شاعر الوطن، ص 40.

(*) أي الفترة التي سبقت تاريخ ظهور هذه الدراسة سنة 1965م.

الخالد)[1].

ويرى الناقد (علي عشري زايد) أن مصطلح الحداثة فني وليس له علاقة بالزمن، فالقصيدة الحديثة عنده هي التي كتبت بأسلوب حديث حتى وإن كانت منذ أقدم العصور، على شرط أن تكون خالية من الإسراف في الإغراب الذي هو أقرب إلى المغامرات البهلوانية – حسب رأيه – منها إلى المحاولات الجادة لتطوير القصيدة العربية.[2]

وعموما فإن تجربة القصيدة الحديثة في ليبيا لم تخرج عن إطارها العربي، ويمكن للناظر في المحاولات الأولى التي ارتبطت بأسماء مجموعة من الشباب أمثال: (علي صدقي عبدالقادر، وخالد زغبية، ومحمد الشلطامي) وغيرهم، أن يلحظ التشابه الكبير بين أعمال هؤلاء الشعراء في ليبيا، وبين شعراء عرب أمثال: (نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة)، وقد ركز الناقد (الصادق النيهوم) على البحث في عناصر الإبداع للقصيدة العربية الحديثة ولاسيما عند مجموعة الشعراء العرب الذين سبق ذكرهم.

وسيكون البحث في كيفية توظيف الشعراء لمجموعة من الأدوات في بناء القصيدة الحديثة، وموقف الدرس النقدي من هذا التوظيف، وهذه الأدوات هي: (اللغة الشعرية، الخيال والصورة، الرمز والغموض، استخدام العناصر السردية، وموسيقى الشعر).

أ- اللغة الشعرية:

اهتم الشاعر منذ القديم باختيار لغة قصيدته، وكان هذا الاهتمام من منطلق إدراكه بأن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية المستخدمة في الحياة اليومية، وكان هذا الاختيار يعكس قدرة الأديب على فهم أصول

---

(1) جهاد فاضل، أسئلة النقد، د ط، الدار العربية للكتاب، د ت، ص 222.

(2) ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص9.

المعادلة التوصيلية المشتركة بين الشاعر والمتلقي.

وللشاعر الحرية في اختيار لغته، وهذه الحرية في انتقاء مفردات العمل الإبداعي هي التي ميزت أعمال الشعراء وأعطتها تلك الخصوصية، بحيث ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بأسماء قائليها وأصبحت علامة لنجاحهم، ومعنى ذلك أنه (إذا غلبت حرية الأديب على صنعته وجهده كان ذالك علامة على تمكنه من فنه، وعلى أصالته وصدق تجربته، أما الفن الذي تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مسلوب القدرة على الحرية، وعلى الحركة المنطقية التي لا تقيدها العوائق...)[1].

وقد ذهب بعض المهتمين بالحركة النقدية العربية الحديثة إلى حد القول بأن اللغة هي الأساس الأول والأخير في بناء العملية الشعرية، وفي هذا يقول الناقد (مصطفى ناصف): (آمن الناقد العربي أن كل شاعر يتجه إلى اللغة ونظامها بأكثر جداً مما يتجه إلى عاطفته، الناقد العربي يعلم حق العلم أن الشعر صنعة لغوية، وليس صنعة عاطفة مرئية مستقلة، الناقد العربي يعلم أن الحساسية في ميدان الشعر هي حساسية لغة...، ويعلم أن الكلمة العليا للغة لا لتدفق الشعور...).[2]

وفي هذا السياق أيضاً يرى الكاتب (علي جعفر العلاق) أن جمالية الشعر والبحث عن أسرار هذا الجمال لا تتأتى إلا بالبحث في لغته، وهي ذلك المدى المحسوس الذي يغامر الناقد الحديث بالبحث فيه لاكتشاف أبرز الخصائص المميزة للقصيدة الحديثة وهي اللغة، وليس الوزن والقافية كما يعتقد الكاتب.[3]

---

(1) عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، الكتابة والإبداع، ط2، مالطا، 2000م، ص 16.

(2) مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000م، ص229.

(3) ينظر علي جعفر العلا ق، في حداثة النص الشعري، ط 1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990م، ص 1131.

ويذهب (علي العلا ق) إلى أن إرهاصات إدراك القيمة الهائلة للغة موجودة منذ القديم، ويستدل على ذلك بمجموعة من الدلائل، بعضها مستمد من آثار النقد العربي القديم، وبعضها الآخر استُنبط من أحداث نزول القرآن الكريم والدعوة الإسلامية التي كانت ثورة بكل المقاييس في الجزيرة العربية.

أما بالنسبة لموقف النقد العربي القديم، فقد استدل بمقولة الجاحظ (الشعر صياغة وضرب من التصوير) على أنها نقلة مهمة تبعد سيطرة الوزن والقافية بوصفهما خطّاً تقليدياً لفصل الشعر عن النثر، ويشير أيضاً إلى أن العرب وقت نزول القرآن على النبي عليه الصلاة والسلام أصيبوا بحالة من الانبهار والدهشة أمام هذا الأسلوب البياني العظيم، وقد اتخذوا موقفاً مضاداً للنبي عليه السلام، فاتهموه بوصفه شاعراً، وهذا الاتهام الصادر من أناس على درجة من البلاغة ودراية بفنون الشعر بلغت ذروتها زمن الرسالة، وهم يدركون تماماً خلو القرآن من عنصر الوزن المطرد، يدل أنهم على قناعة بالقوة التي أحدثتها لغة القرآن الكريم، فلم يجدوا مفراً من وصف القرآن في ذلك الزمن بأنه شعر أو جنون.[1]

وأعتقد أن التفتيش في تقنيات اللغة والبحث عن قدراتها التي تساهم في بناء قصيدة حديثة قوامها طاقات اللغة بأشكالها وأسمائها المتنوعة، ليس بالضرورة أن يكون في مقابل الغض من قدرات الموسيقى أو التقليل من قيمة الدور الذي يلعبه الوزن، ولا يكون بالتفرقة الواضحة بين النظم والشعر، وكأن النظم لم يكن شعراً أو مرحلة من مراحل تطور القصيدة العربية الحديثة.

ونجد الكثير من النقاد يشيرون إلى ظاهرة ميزت بنية القصيدة الحديثة وهي القفز على أصول وقواعد اللغة، بدعوى الحرية المطلقة في التعبير دون التقيد بأي نظام، وفي هذا يرى أحد المهتمين باللغة الشعرية إساءة إلى الثوابت

---

(1) ينظر السابق، ص 129– 131.

بدعوى المعاصرة، فيأتي العمل مشوهاً مهشماً بسبب إساءة فهم حرية المبدع في اختياراته اللغوية، ويتساءل هذا الكاتب عن مدى فهم المتلقي الذي هو على درجة عالية من الثقافة لمثل هذه الأعمال فيقول: (أيكون الأديب بهذا الإيهام قد وصل إلى درجة الإبداع التي يبتغيها؟ أم أن الحقيقة تقول بأن الأديب نفسه لا يعرف ماذا كتب لأنه ضل طريق الكتابة الفنية الصحيحة؟ بحيث لو عرضنا عليه عملاً أدبياً من اللون الذي يكتبه لأبدى استغرابه مبدياً استياءه).[1]

وفي هذا السياق يلحظ الناقد (علي عشري زايد) أن بعض الشعراء المعاصرين، ولاسيما السرياليين، يتجهون إلى التحرر من كل الضوابط والروابط اللغوية، لدرجة يحس فيها المتلقي أن لا شيء يجمع الجمل أو التراكيب اللغوية المتوالية في العمل الإبداعي، بحيث إننا لو غيرنا فيها، أو حذفنا منها لا يؤثر في النظام العام للقصيدة، وكانت كل هذه المحاولات بدعوى البحث عن إمكانية استعادة اللغة لقدراتها الهائلة التي تستوعب الأبعاد الشعورية واللاشعورية التي تقصر اللغة اليومية عن احتوائها والتعبير عنها بكل قدرة وإبداع وابتكار. [2]

وتجد من يرى في خروج الشاعر على نظام اللغة حرية وضرورة؛ عل اعتبار أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، وإلى هذا ذهب الناقد (فوزي البشتي) في تناوله لديوان (سقوط أل التعريف) للشاعر (سعيد المحروق)، وقد كان من أبرز قصائده هذه المقطوعة التي يقول فيها:

لا تتعب نفسك في فك حروفي

لا تتعب

اسمي مجبول من حرف لم يرفع.. لم ينصب

جرب

واكتب (عيناً) تقرأ

---

(1) عبد الفتاح أبو زايدة، الأدب والموقف النقدي، ص136.

(2) ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 45.

واكتب (عيناً) مفقوءة

أو فاكتب (كافاً) تقرأ

أو فاكتب كفراً

أو فلتكتب (راء) تقرأ

أو فلتكتب ردة

واسمي كان ككل الأسماء

فيه أداة التعريف، وفيه

الحرف الساكن فيه

الحرف المعتل

فيه الحرف المنقوط، وفيه

الحرف اللاشيء عليه (1)

يرى الناقد (البشتي) أن الشاعر في عمله الذي اختار له عنوان (سقوط أل التعريف) يوازن بين تجربته وبين إمكاناته اللغوية، بحيث (يوجد الشعر بالقدر الذي يوجد به تفكيره في اللغة، وإعادة خلقها في كل خطوة، مما يتطلب تحطيم إطار اللغة الجامد، والقواعد وقوانين الكلام المحافظة جداً، وهذا هو ما جعل الشعراء الخالدين يقطعون شوطاً بعيداً في سبيل الحرية...، فحرية الشاعر وحرية القصيدة وحرية التعبير الخاص تتحقق وتتشكل في شعر (سعيد المحروق) عند فهم الضرورة...، وهو بذلك يعطي نسقاً خاصاً وجديداً لقيمة الكلمة والرقم والتاريخ...، إنه يعطي الشعر نفساً خاصاً، نفساً ليس تسجيلياً وثائقياً محلياً بشكل مغلق، بل بشكل منفتح على عالمية ذات شمول إنساني...) (2)

وقد شهدت فترة الثمانينيات تنوعاً هائلاً في طرائق استخدام الشعراء

---

(1) سعيد المحروق، ديوان سقوط أل التعريف، ط 1، دار القدس، 1979م، ص 13.

(2) فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ص 16.

للغة، وإن كانت بعض تلك التجارب قد أخذت صفة التدرج، فلم تتنصل كلية من ضوابط القصيد ة التقليدية، وزاوج البعض الآخر بين الشكل القديم والاستخدام الحديث للغة الشعرية بكل ألوانها وتشعباتها، فتجد ميل الشاعر إلى توظيف المفردات ذات الدلالة المستخدمة في حياتنا اليومية، وقد تنبه الكاتب (الطاهر بن عريفة) إلى وجود هذه الظاهرة في قصائد الشعراء الشباب الذين برزوا في هذه الفترة المذكورة، وذلك باختلاط المفردات العامية مع الفصحى، بحيث (تصبح القصيدة غير مفهومة لجمهور كبير من القراء العرب غير المحيطين باللهجة الشعبية الليبية...).[1]

ومن الأمثلة على ذلك استخدام الشاعرة (فوزية شلابي) لتعبير (فلوكة الحواته) بدلا من قارب الصيادين في اللغة الفصحى، وقد وردت هذه التركيبة في قصيدتها التي حملت عنوان: (في القصيدة التالية أحبك بصعوبة) حيث تقول:

كان جسدي عارياً
تقول ظبيه
وكانون الأول
للدخول في التجربة
والضد
وعلى هامش الليل تضحك
فلوكة الحواته
وللدوار
تطلق أعنة الخيول [2]

---

(1) الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 185.

(2) فوزية شلابي، في القصيدة التالية أحبك بصعوبة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م، ص 89.

وفي سبيل التمايز والابتكار والاختلاف استخدم شاعر القصيدة العربية الحديثة وسائل متعددة ومتنوعة، وكان يهدف هؤلاء الشعراء، ولا سيما الذين اشتهروا على الساحة الأدبية العربية، إلى خلق نوع من الخصوصية في المنهج البنائي اللغوي، فكان مصير بعض تلك التجارب -التي اعتمد منتجوها على التقليد - الرتابة والخروج على النظام اللغوي، وفي هذا الصدد يقول الكاتب (الطاهر بن عريفة): (من المشكلات التي يواجهها بعض الشعراء الشباب هي القصور والضعف اللغوي، فالخلل واضح في ناحيتين هما استخدام المعجم النحوي والصرفي، وكذلك في استخدام المعجم الدلالي اللغوي...، وهذا ربما يكون ناتجاً في جزء كبير منه إلى عدم اطلاع بعض هؤلاء الشعراء على التراث الأدبي العربي وتمحيصه ودراسته دراسة متأنية، فلكي يكون الإنسان شاعراً بمعنى الكلمة لابد أن يكون راوياً للشعر...)[1].

واستخدام الألفاظ السهلة من التقنيات البنائية التي ميزت بعض قصائد ودواوين شعراء مرحلة التسعينيات، ولكن هذه المفردات السهلة عندما توظف في البناء الشعري تأخذ شكلاً آخر من حيث الفهم، وقد أشار إلى هذه الظاهرة الكاتب (إدريس المسماري) عند دراسته لديوان الشاعر (فرج العربي) الذي سماه (بدايات)، حيث يرى أن الشاعر (يسلم قصيدته للغة البساطة المعقدة، اللغة المتداولة والمألوفة، فالكلمات في ذاتها غير جديدة، إنما الجديد دائماً هو توظيف هذه الكلمات، فالعلاقات والصورة والرؤية هي التي تشكل هذه الكلمات، وهذا ما يخلق العالم الشعري)[2]

ويستدل على ما ذهب إليه ببعض النماذج الشعرية، وهذه واحدة منها وفيها يقول الشاعر (فرج العربي):

---

(1) الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 194.

(2) إدريس المسماري، حدود القراءة، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1998م، ص 125.

أمي

لقد سرق الغول حلوانا

ونحن نحتمي بظلالنا

نحتمي بغيم

سقط

على جنازة مرت [1]

الذي يلحظه الكاتب (إدريس المسماري) سهولة المفردات، فهي من الكلمات المستخدمة في حياتنا اليومية، ولكنها عندما دخلت التركيب الشعري أخذت أبعاداً (متشكلة من لبنات الحياة، فما الذي يستطيع البيان اللغوي أن يقدمه وسط فداحة الواقع والأبسط والأعقد من أي مجاز لغوي أو استعارة، أليست اللغة أشد المقتنيات خطراً؟)[2]

ويعد التكرار من أبرز عناصر بناء القصيدة الحديثة، وهو وسيلة بلاغية قديمة، ميزت الكثير من الآثار الإبداعية الشعرية والنثرية، وتكرار كلمة بعينها يدل على أهميتها وسيطرة هذه المفردة على فكر الشاعر، ويختلف استخدام الشعراء لعنصر التكرار، فمنهم المقل ومنهم المكثر، ولذلك فقد يكون هذا التوظيف إيجابياً بحيث يساعد عل شحن الكلمات الأخرى المجاورة للمفردة المكررة بطاقة إيحائية مؤثرة على المتلقي، وقد يكون هذا التوظيف بخلاف ذلك.

وقد أكد الناقد (الصادق النيهوم) على قوة عنصر التكرار، واستدل على ذلك بقصيدة مدح وثناء لمنظمة (فتح الفلسطينية) وفيها يقول (نزار قباني):

وبعدما قتلنا

---

(1) فرج العربي، ديوان بدايات، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1994م، ص 41.

(2) إدريس المسماري، حدود القراءة، ص 125.

وبعدما صلوا علينا، بعدما دفنا

وبعد أن تكلست عظامنا

وبعد أن تخشبت أقدامنا

وبعدما اهترأنا

وبعد أن جعنا، وأن عطشنا

وبعد أن تبنا، وأن كفرنا

وبعدما

وبعدما

من يأسنا يئسنا [1]

عن هذا الأسلوب البنائي الذي اعتمد فيه الشاعر (نزار) على تكرار كلمة (بعدما) يقول الناقد النيهوم: (هذا المسرح المعتم الذي يملؤه نزار بالصراخ والملل عن طريق تكرار كلمته الطريفة (بعدما) يتم إعداده بحيث تصل ضوضاء الصراخ مداها في الجزء الأول عبر لعبة بلاغية تدعى بالتكرار، ثم يسود الصمت فجأة وتطفأ أضواء المسرح في انتظار الحل القادم من منطقة اليأس، ويمد نزار يده بالهدية:

جاءت إلينا فتح

كوردة جميلة طالعة من جرح

كنبع ماء بارد يروي صحارى ملح)[2]

ومن التقنيات الحديثة في بناء القصيدة خلوها من أدوات الربط، وقد درج السرياليون على رصف مقطوعاتهم دون استعمال حروف تربط الجمل ببعضها، ويفسر بعض النقاد هذه الظاهرة بأنها تعكس الحالة النفسية للشاعر

---

(1) نزار قباني، نقلاً عن الصادق النيهوم، أسئلة، ص 89.

(2) السابق، ص 90.

ولاسيما إذا كان في حالة من عدم الاستقرار أو العزلة والانطواء وغيرها من حالات النفس الثائرة، وقصيدة (الشيء المفقود) للشاعر (عبدالباسط الدلال) مثال على ذلك، حيث يقول:

كل منا يبكي شيئاً مفقوداً
مازال يعيش
يتنهد في دفء الأنفاس
يتلوّن
يبكي.. يتقمص
يقتات أزاهير الإحساس
كل منا يبكي شيئاً مفقوداً
مجداً.. حباً
أماً.. خالاً (1)

ب- الخيال والصورة:

اهتم النقد الحديث بالصورة على اعتبار أنها إحدى الوسائل لبناء القصيدة الحديثة والتقليدية على حد سواء، بحيث إن تركيز الشاعر الحديث على هذا العنصر كان سمة بارزة لما له من أثر في نجاح النتاج الشعري وتفوقه على غيره من الأعمال الأخرى.

واختلاف الصورة ما بين الشعر القديم والحديث يرجع بالدرجة الأولى إلى الخيال، ثم إلى طبيعة الاتجاه أو المذهب الأدبي الذي يميل إليه الشاعر.

ولا أعتقد أنه من الصحيح التسليم بأن الشاعر الحديث لم يعد يستخدم الوسائل التراثية في بناء الصورة كالتشبيه والاستعارة وتراسل الحواس بدعوى

---

(1) عبد الباسط الدلال، مجلة الرواد، ديسمبر 1965م، نقلاً عن الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 394.

أنها جامدة ولا تؤدي الغرض الذي يرنو إليه الشاعر في عصرنا الحاضر.

ويعد الإيحاء مرتكز القوة في القصيدة، ولا يكون هذا إلا عن طريق (التصوير بالعبارات الموقعة، على الرغم من أن هذه العبارات توحي بالأفكار ولا تدل صراحة عليها، فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها، ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد، وأبعد من التصوير والتخصيص)[1].

الصورة عند السرياليين هي العنصر الجوهري لبناء القصيدة، وهي من نتاج الخيال، حيث يقوم بالتقاط عناصرها من الواقع، ثم يعيد صياغة جزئياتها من جديد، ومن هنا نلحظ أن وظيفة الخيال هي العمل على خلق التوازن بين العاطفة والصورة، وقد لاحظ الكاتب (مفتاح العماري) في دراسته لقصائد الشاعر (علي صدقي عبد القادر) أن صوره تنساب بتلقائية وعفوية، حيث (ترسم بخيال عفوي لا صنعة فيه، ومن هذه الناحية يتقاطع شاعرنا مع أحدث التجارب الشعرية المعاصرة في العالم، فشعره يستجيب لحواس مدينة عارية[*]، تستلقي على ضفاف المتوسط...، ومن هنا تزاحمت الصور المكانية في أشعاره...، وتبدو في الغالب كتلك الصور الذهنية التي يرسمها الأطفال، سريالية تلقائية، حتى إن بعض المقاطع لو اجتزأت من قصائده لبدت من حيث التركيب مكتفية بذاتها...)[2].

وهذا المقطع الذي أورده الكاتب (أبو القاسم المزداوي) من أبرز

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 376.

(*) يعني مدينة طرابلس.

(2) مفتاح العماري، فعل القراءة والتأويل، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1996م، ص 55.

الأمثلة على خصوصية الشاعر (علي صدقي عبد القادر) في صياغة صوره الشعرية:

وتفتح حقيبتها ويرن جرس العمر

وتذوب أصابعنا العشرة الحلوة دفعة واحدة

ونرى معاً في مرآتها وجهينا والعيد كما ولدته أمه

ونسمع صوتاً من عمق الأرض

أنتما واقفان على كنز السلطان

احفرا تحت قدميكما تجدا الكنز هديه لكما

الكنز به خواتم ومكاحل وأقراط[1]

نلحظ في هذه القطعة كثرة الصور الجزئية مثل (تفتح حقيبتها، يرن جرس العمر، تذوب أصابعنا، أنتما واقفان، أحفرا، الكنز به خواتم...) وهي تشبه صور الأحلام، وظاهرها مفهوم واضح الدلالة، ولكن إذا حاولنا تركيب هذه الأجزاء لتكوين صورة كلية، فسوف نجد أنفسنا في دوامة التأويل، وهي صور غالباً ما تكشف عن الغموض المرتبط باللاشعور.

ويعزي الكاتب (علي العلاق) لجوء شعراء الحداثة إلى الاعتماد على عنصر الصورة، إلى المحافظة على القصيدة، حتى لا تفقد قيمتها بالكامل، وهو يرى أن شاعر قصيدة النثر أمام خيارين: إما أن يكتب شعراً ممتازاً جداً، أو رديئاً جداً، وليس هناك خيار ثالث، وطريق النجاح لابد أن يمر بالعديد من المحطات المليئة بالصور التي تظهر القصيدة الحديثة في أبهى صورة [2].

وقد أعطى الناقد (الصادق النيهوم) للصورة الشعرية أهمية كبيرة، بحيث أفرد لها دراسة مستقلة حملت عنوان: (الكلمة والصورة)، بدأ هذه

---

(1) علي صدقي عبد القادر، عناقيد قيد الاشتهاء، المزداوي، ص 19.
(2) ينظر علي العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 143.

الدراسة بافتراض أن الكلمات وحدها عاجزة عن البيان مالم تسعفها الموهبة المرتبطة بالخيال، والخيال عنده يعني (تلك الملكة المعقدة تعقيداً يضاهي تعقيد المشاعر نفسها، وهو الطريق الوحيد أمامنا جميعاً لكي نحدث أي اتصال إلى الخارج أو لكي نعبر عن مشاعرنا تعبيراً نرتضيه، ولذا فنحن نحلم بالأشياء التي نتمنى الحصول عليها، ونفعل ذلك بيسر بالغ، بينما نجد صعوبة حقيقية في التعبير عنها)[1]

ويؤكد النيهوم أن الشاعر الحديث في بحثه عن طرائق الإبداع لا يستطيع تحقيق تلك الغاية بواسطة الكلمات، إذ البحث عن كلمات تستطيع أن تنقل إلى المتلقي تلك اللفائف من المشاعر المعقدة أمر مستحيل حسب رأيه، ويحاول أن يبعد نفسه عن تهمة التنظير المجرد الذي لا صلة له بالنتاج الحقيقي، فيورد مجموعة من الأمثلة مفصلاً وجهة نظره: (الذي أريد أن أقوله إن الشاعر ما كان لينطلق بعيداً هكذا لو أنه وجد في الكلمات وحدها – دون التاريخ والظلال – حلاً لمشكلته)[2]

ثم يورد الناقد هذه القطعة للشاعر (نزار قباني) التي يقول فيها:

هذي بحار كنت أجهلها

لا برّ بعد اليوم يا سفني

معنا الرياح فقل لأشرعتي

عبّي المدى الزيتي واحتضني

خجل.. إذا لم ترس صاريتي

في مرفأين بآخر الزمن [3]

---

(1) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص 21.

(2) السابق، ص 9.

(3) نزار قباني، ديوان قصائد، ط 29، بيروت: منشورات نزار قباني، 1999م، ص 61.

وقد علق (النيهوم) على هذه القطعة فقال: (اعتقد إنه لمن الصعب أن يخمّن أحد أن نزار يريد تصوير عيني صديقته، فقد ذهب بعيداً جداً في بحثه عن ظلال لكلماته، وقادته الكلمات في رحلة هائلة...، وأنا لا أشك قط في أن الشاعر قد مارس أنواعاً مختلفة من المعاناة لكي يرصف هذه الصور بالطريقة التي يحسها، وما كان ليفعل ذلك لو أن الكلمات وحدها كانت قادرة على إنقاذه...)[1]

ويصر (النيهوم) على أن الكلمات وحدها لا تحمل أي إشعاع أو تأثير، ويرى أن القول بقيمة المفردة الشعرية أو الاستعمال الخاص للكلمات وهم وقع فيه النقاد، ولاسيما من كانت له اتجاهات وميول رومانتيكية، وقد استدل على رأيه هذا بقصيدة للشاعر (أبي القاسم الشابي) يقول فيها:

كل ما هبَّ، وما دبَّ، وما ... نام، أوحام على هذا الوجود
من طيور، وزهور، وشذى ... وينابيع، وأغصان تميد
وبحار، وكهوف، وذرى ... وبراكين، ووديان، وبيد
وضياء، وظلال، ودجى ... وفصول، وغيوم، ورعود
وثلوج، وضباب عابر ... وأعاصير وأمطار تجود
وتعاليم ودين، ورؤى ... وأحاسيس وصمت، ونشيد
كلها تحيا بقلبي، حرة ... غضة السحر، كأطفال الخلود[2]

يعتقد (الصادق النيهوم) أن هذه الكلمات التي كونت هذه القصيدة لا تحمل شيئاً غامضاً في أعماقها ولا يمكن أن يكون لها تأثير خاص ما لم تعتمد على سند خارجي، وهو يرى أن مثل هذه الكلمات هي (المذبح

(1) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص 9.
(2) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 14.

الحقيقي الذي ظل عليه الرومانتيكيون بأنفسهم مثل الفراشات الحمقاء...، إن الكلمات مجرد أداة عادية مثل بقية أدواتنا لا تستطيع وحدها أن تفعل شيئاً حقيقياً ولا تستطيع أن تكون جميلة أو قبيحة، ولا تستطيع أن تكون مجدية أو غير مجدية حتى يتقدم شيء آخر ليحدد مصيرها...)[1].

هذا السند الخارجي الذي يتحدث عنه (النيهوم) هو السبب في الحفاظ على شعرية قصيدة نقلت بالترجمة من لغتها الأم (الإنجليزية) إلى العربية، ومع ذلك ظلت محتفظة بتلك القيمة الإيحائية المؤثرة - حسب رأي الناقد - وهذا النص للشاعر الإنجليزي (شكسبير) مثال على ما يود الناقد بيانه:

عندما تتعلق مواشير الثلج بالحائط

وينفخ الراعي في أصابعه المقرورة

ويحمل (توم) كتل الحطب إلى المدفأة

تشرع البومة في الغناء كل ليلة

عندما تعصف الريح بكل صخبها

وتفرق كلمات الواعظ في السعال

وتقتعد الطيور الثلج عابسة

تشرع البومة في الغناء كل ليلة [2]

يرى النيهوم أن هذه القطعة الشعرية رغم تدمير بنائها اللغوي والموسيقي فإنها مازالت قادرة على إيصال صورة مرتبطة بإحساسات الشتاء وما يرتبط بها من أبعاد وألوان شعورية لها علاقة بالشاعر المبدع ويصل تأثيرها إلى المتلقي.

وتأسيساً على ما تقدم فإن مفهوم الصورة عند النيهوم يعني: (ذلك

---

(1) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص 14 - 15.

(2) هذا النص للشاعر الإنجليزي (شكسبير) قام بترجمته للعربية الناقد (النيهوم) ينظر السابق، ص 15.

اللقاء الباهر بين الفنان وبين موضوعه في إطار محدد بثلاثة حدود: المكان، والحقيقة، والأثر...)[1].

بالنظر في التعريف السابق للصورة نلحظ أن (النيهوم) يشترط لبناء الصورة الشعرية تكاتف هذه العناصر الثلاثة، وهي الشعور الحقيقي الـــذي يعيشه المبدع، والمكان الذي ترتبط به الصور، سواء أكان هذا المكان حقيقياً ملموساً أم متخيلاً أسطورياً، بالإضافة إلى الأثر الذي يجول في فكر الشاعر ويحاول أن يوصله إلى المتلقي بالطريقـــة المرضـــية للطـــرفين (الـــشاعر والمتلقي)، لبيان ذلك فقد استعان الناقد ببعض قصائد الشاعر (عبد الوهاب البياتي) التي منها قوله:

مدن بلا فجر تنام

ناديت باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام

وسألت عنك الريح وهي تئن في قلب السكون

ورأيت وجهك في المرايا والعيون

....

مدن بلا فجر يغطيها الجليد

هجرت كنائسها عصافير الربيع

فلمن تغني؟ والمقاهي أوصدت أبوابها

ولمن تصلي؟ أيها القلب الصديع

والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع

وسائقوها ميتون

أهكذا تمضي السنون؟

---

(1) السابق، ص 38.

ويمزق القلب العذاب؟ [1]

يلحظ النيهوم أن الشاعر بدأ قصيدته بالعنصر المهم في بناء الصورة وهو (الأثر) حيث الإحساس باليأس والضياع، ومن هنا تبدأ رحلة الشاعر في البحث عن طريق للتعبير، وإيجاد طريق للآخرين من المتلقين في الخارج، ثم تأتي المرحلة الثانية وهي البحث عن المكان، فكانت أوروبا ومدنها الاختيار المناسب – حسب رأي النيهوم – لاحتضان تلك المشاعر المشحونة باليأس والقنوط.

وقد كان هدف (النيهوم) من دراسة الصورة واضحاً، فالبحث عن مقياس لتقويم الأعمال الأدبية كان الدافع من وراء هذه الدراسة، وهو يرى أن دراسة (أي نص أدبي عن طريق هذه الأبعاد الثلاثة للصورة عمل يمكن أن يكون مجدياً إلى حد كبير...)[2].

وخلاصة نظرية (النيهوم) للصورة أن الفكرة عند المبدع ترتبط بالرؤية الشعرية، التي يحاول الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي، ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق إيجاد وسيلة للتعبير تتم في مرحلتين: الأولى تتمثل في إيجاد الصورة الموافقة للأثر الذي يعيشه المبدع، والثانية تتمثل في مقدرة المبدع على اختيار الصورة الأكثر جدوى كما يعتقد الناقد النيهوم[3].

وقد لاحظتُ استخدام بعض الشعراء لتقنية تراسل الحواس، وهو أسلوب معروف في الشعر العربي التراثي، وهو أيضاً من الوسائل التصويرية الحديثة التي اعتمد عليها الشعراء في بناء القصيدة المعاصرة، وهذه القطعة الشعرية مثال على ذلك:

---

(1) عبد الوهاب البياتي، ديوان سفر الفقر والثورة، عن الكلمة والصورة، ص 39.
(2) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص 70.
(3) ينظر السابق، ص 120.

أيتها الأمارة بالمعصية

يا التي عيناها فاكهة السماء

يا التي خيالها يشرئب

كلما أبصر فمي

لماذا

حين تعلقت أذني بأوهامها

غابت أحوال الجسد

وانطفأت يدي(1)

وفي هذا الاتجاه أيضاً يؤكد الناقد (فوزي البشتي) أن الصورة وما تقدمه من إحساس يصل مداه إلى المتلقي، هي العنصر الأول والجوهري في بناء القصيدة الحديثة، ذلك أن الشعر عنده ليس (الوزن والقافية وحدهما، فثمة شيء أساسي هو جوهر العمل الشعري وفحواه، ولا يمكن بدونه أن نعتبر الكلام الموزون شعراً، وهذا الشيء الأساسي يكمن في الصورة...)(2)

جـ - الرمز والغموض:

إن المتأمل في النتاج الشعري على مر العصور يجد لظاهرة الغموض والرمزية وجوداً، والمؤكد أن أسباب استخدام الشعراء لهذا الأسلوب تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة، فلو نظر الباحث في تاريخ الشعر العربي لوجد الكثير من الأحداث التي تدل على لجوء الشاعر إلى استخدام هذه التقنية الفنية.

وإذا نظرنا إلى موقف النقد العربي القديم من هذه القضية، فإننا سنلحظ أن أغلب النقاد لا يميلون إلى أن يكون الأدب واضحاً لا يكلف المتلقي بذل

---

(1) مفتاح العماري، ديوان منازل الريح والشوارد والأوتاد، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1996م، ص 55.

(2) فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ص 321.

شيء من التفكير والعناء في الوصول إلى المعنى المراد، ويصبح الشعر في هذه الحالة كأي كلام عادي يتداوله الناس فيما بينهم، ولذلك (فقد احتفظ الشعر بقدرته على إثارة التفكير في افتراض الفروض واستعراض الاحتمالات الممكنة...، وليبقى للشك والتردد موضع في عقول الناس وفي قلوبهم، وهذا التردد وعدم القطع هو الذي يبقي للشعر متعة التفكير، ولذة التأمل التي تبقى ما بقي الشعر)[1].

وقد تجد من المهتمين بالنقد الأدبي من يرى في الغموض حلاً وسطاً بين الوضوح والإيهام، فيرى أن الغموض هو حالة نفسية طبيعية ترتبط بالنفس قبل ظهور الأثر الخارجي المتمثل في التعبير الأدبي، والتجربة الحقيقية هي التي تكون (قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموض، وأما إذا ما تحولت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح، فإنها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية...)[2].

وتأسيساً على مثل هذه الآراء النقدية اتجه شاعر القصيدة المعاصرة في ليبيا إلى التمويه وعدم الوضوح، ولا سيما الشعراء الذين ظهروا فترة الثمانينيات، فنلحظ أن نتاجاتهم تدور في فلك الرفض والإدانة والجنوح إلى الاغتراب والتهكم، واستخدام الرمز والأقنعة، وقد لاحظ الكاتب (الطاهر بن عريفة) ذلك في دراسته التي تناولت نتاج أكثر من عشرة شعراء برزوا في ليبيا في هذه الفترة المذكورة، ومن نماذج ذلك قول (فوزية شلابي):

ضوضاء

الماء

تبيت

في العرجون اليابس

---

(1) بدوي طبانه، قضايا النقد الأدبي، د ط، الرياض: دار المريخ للنشر، 1984م، ص 128.

(2) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 118.

وقد كنت لا تروم

هذا

الحلق

الناشف

وعند الضرورة

القصوى

لك عبث الإشارات

الكبرى

ولي قلب ارتوازي أبداً

لا يهمل عينيك[1]

يقول (علي عشري زايد) عن مثل هذا اللون من النتاجات الحديثة: (لا شك أن هذا الغموض الكثيف يعد واحداً من أهم عوامل الأزمة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها، حيث صار سمة من أبرز سمات النتاج الشعري العربي الحديث، وشاع شيوعاً كبيراً في نتاج بعض شعرائنا إلى الحد الذي كاد نتاجهم يتحول معه إلى عوالم منغلقة عليهم، يصعب على أي قارئ أن ينفذ إليهم فيها...)[2].

وتجد من الكتّاب الليبيين من يرى في المبالغة في توظيف عنصر الغموض عيباً من عيوب القصيدة الحديثة؛ حيث يرى (الطيب الشريف) أن بعض النماذج الشعرية وصلت إلى حد الاستغلاق على القارئ، وقد استدل على ذلك ببعض النماذج، منها قصيدة للشاعر (مفتاح العماري) عنوانها (احتفال الجواد الخاسر) يقول فيها:

---

(1) فوزية شلابي، ديوان فوضوياً كنت وشديد الوقاحة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م، ص 23.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 84.

جائع والصحراء قـــلب

تارة أبوح بجنتي

فأنقل رسمي إلى مراتع النعناع

وتارة ابتكر أربعة خيول تخب

والمسافة كفُ القصيد

وكف النساء

وفي المابين كف للتزال يكف

هذه جنتي

أشد إليها الكأس

والكأس ألوان تظلل أطفالاً لا يلعبون (1)

ويعزي الكاتب (عبد الفتاح أبو زايدة) ازدياد حدة الغمـــوض فـــي الأدب إلى الظروف التي تحيط بالمبدع، ولاسيما إذا وصلت إلى درجة يعجز الشاعر عن تبديلها، فالسبب الرئيسي – بنظر الكاتب – في شيوع هذه الحالة في القصيدة الحديثة يرجع إلى أن الشاعر إذا أيقن أنه (عاجز، انطوى على نفسه، ليؤكد ارتفاع الشكل على المحتوى، أي ليرد على إهمال المجتمع لـــه، بأن يكتب في لغة خاصة غامضة...) (2)

ولعل هذا الرأي يطابق بعض قصائد الشاعر (علي الرقيعي) الذي ما انفك يدعو في حياته للحرية ورفض العبودية والاستغلال، إلا أنـــه فـــي بعض الأحيان يلجأ إلى الغموض واستخدام الرمز، ولبيان ذلك نـــورد هـــذه القصيدة التي حملت عنوان (الشوق الجامح) وفيها يقول:

يا حلوتي شوق إلى يوم جديد

لم يخب مذ أحببت هذا الشعب في قلبي لظاه

(1) مفتاح العماري، مجلة الفصول الأربعة، نقلاً عن الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 427.

(2) عبدالفتاح أبوزايدة، الأدب والموقف النقدي، ص 109.

يا حلوتي من ألف آه

من عمق أعماق الحياه

ألمي وشقوة عمري الظامي.. ومن حبي العظيم

لتراب هذي الأرض.. للشغيل ذي الوجه الوديع

ولقلبه المملوء حباً.. للنضال

من أجل أن تنموا أزاهير الربيع

يا حلوتي غنيت للحب العظيم[1]

في تعليقه على هذه القطعة ومثيلاتها يتساءل (سليمان كشلاف) عن المعنى، فيرى أن المقصود في القطعة السابقة هي ليبيا الوطن، على الرغم من أنه استخدم عبارة (يا حلوتي) وكأن الخطاب موجه إلى أنثى ولكن (الدلائل كثيرة تشير إلى أنه اتخذها رمزاً فقط ليقول ما يريد أن يقوله عن الوطن...)[2]

ويحبذ (الصادق النيهوم) أن يتجه شاعر القصيدة المعاصرة إلى الفلسفة والغموض، والبعد عن التقريرية والوضوح، وخاصة إذا لجأ الشاعر إلى التراث الشعبي ليستعير منه أدوات بناء قصيدته، ولذلك فهو يرى أن النقد يجب أن (يتوقع من العمل الفني أن يبحث عن الفلسفة في وقائع الفولكلور، ولعل الفنان مطالب حقاً بارتكاب هذه الحماقة، ولكن الأمر في ليبيا له وجه آخر، فنحن لا نملك قارئاً معداً لفهم مشاكل الخلق الفني المعقد، وليس من العدالة أن نطالب أحداً من شعرائنا بتحقيق مستوى فلسفي مرهق لكي نجعله أضحوكة على أرصفة المقاهي)[3]

وتجد من النقاد الليبيين من يخالف (النيهوم) رأيه السابق، فيرى في الغموض ضعفاً وتقليداً أكثر من أي شيء آخر، وسبب ذلك يرجع إلى لجوء بعض الشعراء الشباب في ليبيا إلى ما يسمى بالتفجير اللغوي للكلمات

---

(1) علي الرقيعي، ديوان الحنين الظامئ، ص 21.

(2) سليمان كشلاف، دقات الطبول، ص 138.

(3) الصادق النيهوم، أسئلة، ص 69.

وبعثرتها ثم إعادة صياغتها بشكل لم يألفه الناس، أو تغيير بعض الكلمات إلى ما يشبه الحروف بغية الوصول إلى ما يعرف بالقصيدة الالكترونية جرياً وراء التقليد لكل ما هو جديد، لا لشيء إلا لأنه جديد![1].

د- استخدام العناصر السردية:

مما لاشك فيه أن الارتباط بين العناصر السردية والشعر ليس بدعة استحدثها الشعراء في العصر الحديث، وإنما يرجع هذا الارتباط إلى العصور الأولى لظهور الفنون الأدبية، سواء في الحضارة العربية أم في الحضارات الأخرى القديمة كاليونانية والرومانية، وما تفرع عنهما من آداب أوروبية في عصرنا الحاضر.

وكان ارتباط الشعر بالمسرح وثيقاً جداً؛ حيث إن النصوص اليونانية الأولى للمسرحية كانت شعرية، وظل الأمر على هذا الحال حتى ظهور الحركة الرومانسية، بحيث أصبح الشعر يطلق على القصيدة الغنائية، وأصبحت المسرحية جنساً أدبياً يدخل تحت إطار النثر الفني كما هو عليه الحال اليوم.[2]

وإذا نظرنا إلى أصول القصيدة العربية (المعلقات) وجدنا هذه السمة بارزة في أغلب النتاج الشعري التراثي العربي، فعنصر الحوار والصراع والقصة وتعدد الشخوص يملأ المعلقات الشعرية، وما أكثر الدراسات التي تنبهت إلى البحث عن هذه العناصر في الشعر القديم، وكيفية توظيف الشاعر العربي لمثل هذه العناصر، ومن الأمثلة على توظيف شاعر المعلقات لعنصر الحوار والحدث - على سبيل المثال لا الحصر - هذه الأبيات للشاعر امرئ القيس:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة ... فقالت لك الويلات إنك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً ... عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

---

(1) ينظر الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ص 198-199.

(2) ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 194.

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني عن جناك المعلل[1]

وفي القصيدة الحديثة أصبح توظيف الشاعر لمثل هذه العناصر السردية ظاهراً، لتعكس الأبعاد المختلفة لحالاته النفسية التي يريد إظهارها للمتلقي في رؤية شعرية متكاملة، وربما تأخذ هذه العناصر صفة الشخوص المتصارعة لتبين رؤية الشاعر لقضية من القضايا الإنسانية العامة كالصراع بين الخير والشر أو صراع الإنسان مع نفسه... الخ

ويعكس هذا التوظيف الناجح قدرة الشاعر البنائية للقصيدة المعاصرة في نظر الناقد (الصادق النيهوم) ويستدل على ذلك بقصيدة (صوت من الحريم) للشاعر (نزار قباني) وفيها يقول:

تحبني !!
الجملة الجوفاء ذاتها
تحبني !!
اللفظة البلهاء ذاتها
تحبني !!
النغمة القديمة التي بها دوختني
أول ما عرفتني
أضعت إحساسي بها
فلم تعد تهزني
تحبني !
كأي.. أي امرأة.. تحبني
وجه أنا
وجه من الوجوه في دفترك الملون

---

(1) ديوان امرئ القيس، د ط، بيروت: دار صادر، د ت، ص 34.

جريدة صفراء تطويني إذا قرأتني

سوسنة تضيفها إلى ألوف السوسن

ولعبة من خزف..

تشيلني..

تحطني..

فإن رأيتَ لعبة جديدة

حطمتني

تحبني !

لا.. لا تعدها مرة أخرى..

فقد أضحكتني

يا لاعباً في السيرك.. يا مهرجاً [1]

هذا البناء الشعري يقيمه (نزار قباني) على عنصر الحوار بين امرأة وبين رجل نخاس يتحايل عليها بأكذوبة الحب، وهذه القصيدة من بين الأعمال الكثيرة التي استدل بها (النيهوم) على الخط الالتزامي الذي تبناه الشاعر في الدفاع عن قضايا المرأة، بعكس ما هو معروف به في عالمنا العربي، والقصيدة بهذا البناء السردي - في نظر النيهوم - تؤكد ذلك (الحاجز القديم الموغل في الثبات والأصالة القائم أبداً بين عالم الإنسان وبين عالم الوحش الآخر الذي يدعو نفسه بمجموعة من الأسماء الوهمية منها أنه إنسان...، ونزار يبذل جهداً واضحاً لإقرار لحظة التناقض بين هذين العالمين المتصادمين، فالمرأة تقف هنا لتمثل لحظات الصفاء والعمق والعطاء...، فيما يقف الرجل ممتلئ الحقائب بالحيل والفخاخ) [2].

وقد لاحظ الكاتب (زهير غازي زاهد) أن استخدام الشاعر (علي

---

(1) نزار قباني، ديوان حبيبتي، ط 27، بيروت: منشورات نزار قباني، 2004م، ص 151.

(2) الصادق النيهوم، نزار قباني ومهمة الشعر، ص 54.

الرقيعي) لتقنية الحوار وتنامي الأحداث في القصيدة بشكل تصاعدي يعزز من وحدتها الموضوعية والعضوية، ويجعل المتلقي مشدوداً للقصيدة، بالإضافة إلى أن بعضاً من قصائده ذات المقطوعات تمثل (فكرة أو قصة تعبر عن قضية، وهكذا تكون القصيدة الحوارية ذات الأبعاد الدرامية صالحة للقراءة والتأمل كما تصلح للتمثيل...)[1].

وفي قصيدة (دعاة الحروب وتجارها) استخدم الشاعر (علي الرقيعي) عنصر الحوار مع (الأنا) التي تمثل جانب الرفض للمستعمر الغازي الغادر، في إشارة إلى العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956م، وهي قصيدة طويلة اختار الباحث منها هذه الأجزاء:

أخي أيها اللهيب المستعر
لقد حان.. قد أزف الموعد
فخذ مدفعك..
إلى المعتدين
إلى الغاصبين
إلى الغادرين..
فباسم الكرامة يا صاحبي
وباسم الحقوق التي منعوها
وباسم أبيك.. وباسم أبي..
وإخوتك الهانئين الصغار
أخي باسمهم.. باسم حريتي
وحقي.. وحقك في الأمنيات
وعزة نهضتنا الصاعدة
وباسم الملايين من أمتي

---

(1) زهير غازي زاهر، علي الرقيعي وهموم الحداثة، مجلة الفصول الأربعة (24-98) 2002م، ص 12،

تعال إلي

لندخل يا صاحبي المعركة

ونسحق كل فلول الطغاة

لنحمي القناة...

وقد مات.. يا مصر.. مات أبي

ومن أجلك اليوم أرخص عمري

أدافع عنك.. وعن كل شبر...(1)

وقد لاحظ الباحث أن بعض القصائد التي وظفت فيها العناصر السردية اتجهت إلى المباشرة والتقريرية، أكثر من الاتجاه إلى توظيف الرمز التراثي أو استدعاء الشخصيات القديمة الواقعية منها والأسطورية المعروفة في التاريخ، وقصيدة (أم الخير) للشاعر (علي الفزاني) مثال على ذلك، حيث يقول الشاعر:

قلت لها يا أمَ الخير

الوطن الكبير

يموت يا أماه

قلت لها: حكيت.. وحكيت

بحضنها من المحن ارتميت

سمعتها تتمتم الأغنية الرهيبة

لابد أن يموت كلكم

لكي يعيش بعضكم

قلت لها: يا أمَ الخير من ذا يلملم الأشلاء

لكن أمَ الخير صامته.. (2)

---

(1) المجهول من قصائد علي الرقيعي، جمع وتقديم الصيد أبوديب، ط 1، ليبيا: منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة، 2006م، ص 85-97.

(2) علي الفزاني، الفصول الأربعة (8 – 30)، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص 416.

ومن القصائد الشعرية الرائعة التي وظف فيها الشاعر (لطفي عبداللطيف) عناصر الحوار وتعدد الشخصيات المسرحية، قصيدة (حوار من الأبدية) حيث يقول:

جيفارا: ألم تره؟

لومومبا: مباعداً لما يزل فأرضه مجاعة

يستقبل الآتين من أتونها آلاف

جنائزاً، جنائزاً عجاف

جيفارا: مقهقها

ذاك المهاتما لم يزل مفتون

بالحب والسلام والسلبية

يستقبل الجنائز الغبية

لو أنه علمها أن تقتل

لأوجدت ما تأكل

تناول الباحث (ساسي سعيد رمضان) في دراسته لقضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا هذا النموذج الذي يمثل محاولة الشاعر لتوظيف عناصر العمل المسرحي الذي يعتمد على الحوار وتعدد الشخصيات وتنوعها، فالشاعر استخدم أربع (شخصيات مثلت قارات العالم الأربعة التي رزحت تحت الاستعمار والعنصرية، جيفارا من أمريكا اللاتينية، ولومومبا من أفريقيا، وغاندي من أسيا، ومارتن لوتر كينج من أمريكا الشمالية...)[1]

والحوار في القصيدة مبني على إبراز عناصر الاختلاف والتباين في التفكير والرؤى والسلوك، حيث إن جفارا ولومومبا يمثلان الاتجاه الذي يؤمن بحمل السلاح ومقاومة الظلم والطغيان والاستعمار، بينما يؤمن الاتجاه الثاني

---

(1) ساسي سعيد رمضان، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، رسالة دكتورة مخطوط بجامعة القاهرة، 1998م، ص 171.

الذي يمثله (غاندي وكينج) بطريق الكفاح السلمي الذي يعتمد على الاعتصام والتظاهر والإضراب والبعد عن سفك الدماء، وفي هذا المقطع تتضح أبعاد المسرحية كاملة، حيث يسخر (جيفارا ولومومبا) من غاندي وكينج:

جيفار: ألم تره؟

لومومبا: مباعداً لما يزل فأرضه مجاعة

الهند في مجاعة

يستقبل الآتين من أتونها آلاف

جنائزاً، جنائزاً عجاف

لومومبا: أأنت.. أنت؟

كينج مضرجا بالدم

جيفارا: مقهقهاً

هل جئتنا تحملها؟

كينج: ما هذه؟

جيفارا: جائزة السلام بالتأكيد

أم شئت أن تتركها يلهو بها العبيد؟

كينج: أراك تستقبلني ممازحاً

لومومبا: بل هازئاً

غاندي: بكم يقدر القتيل عندكم هاهنا؟

لومومبا: نسيته [1]

وقد كان اهتمام بعض الشعراء الليبيين بتوظيف عنصر الشخصية التراثية والعناصر السردية واضحاً، بحيث أننا لو تحدثنا عن هذه التقنية في بناء القصيدة الحديثة في ليبيا لاتجهت الأنظار إلى دواوين الشعراء (لطفي عبد اللطيف)، و(علي الفزاني)، و(عبد المجيد القمودي) على الأخص،

---

(1) لطفي عبد اللطيف، ديوان حوار من الأبدية، دار لبنان للطباعة، ط 1، 1966م، ص 35.

وبعض المحاولات القليلة الأخرى قياساً بنتاجات هؤلاء الشعراء، وقد كان الناقد (الصادق النيهوم) شديد الاهتمام باتجاه الشعراء الليبيين إلى مثل هذه التقنيات الحديثة والابتعاد عن التقليد والمباشرة والتقريرية، وفي هذا الصدد يرسل الناقد (النيهوم) برسالة من أوروبا للشاعر (علي الفزاني) الذي أرسل إليه بعضاً من قصائده للنظر فيها:)هذا شعر خال من أية أبعاد.. إن الكلمات وحدها لا تجدي، ويا صديقي: الشعر أبعاد واحتراف مرهق وراء غاية الكلمات.. فتذكر ذلك مرتين، وتذكر أن هيمنجواي كتب قصة (الشيخ والبحر) ثلاثاً وعشرين مرة قبل أن يصل بها إلى غايتها..، أنت مطالب بمواصلة البحث وراء صورة أحسن، وراء الرؤية الحقيقية الأكثر معاناة وبعداً...)[1].

هـ – موسيقى الشعر:

ارتبطت القصيدة العربية القديمة بعنصر الموسيقى المتمثل في الوزن والقافية إلى الحد الذي أصبح فيه مفهوم الشعر يدور في إطارهما، وللإيقاع دور أساسي في الإيحاء بالمعنى، ويتمثل هذا الدور في الجانب الموسيقي، حيث لم تعد الموسيقى محصورة في الوزن والقافية وحسب، وإنما تعدتها منذ أن أصبح الخروج على تقاليد القصيدة التراثية أمراً لا غرابة فيه.

وتأسيساً على ذلك اهتم الشعراء باستخدام العناصر الإيقاعية الداخلية المؤدية إلى الإيحاء بالمقدار نفسه الذي تؤديه عناصر الإيقاع الخارجية (الوزن والقافية)، وعلى أية حال فإن الخروج على تقاليد القصيدة العربية التراثية كان أول مظهر من مظاهر تمرد الشعراء على النظام العمودي، ثم تلتها رحلة الشاعر المعاصر في البحث عن أساليب موقعة يصل عن طريقها الشاعر إلى غايته لدى المتلقي.

---

(1) الصادق النيهوم، نوارس الشوق والغربة، بعض من رسائل الصادق النيهوم، ط 1، تح: سالم الكبتي، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م، ص 158.

وقد رأى الكاتب (مفتاح العماري) أن البداية الحقيقية للتجديد في الشعر الليبي ظهرت في مطلع الستينيات، إذ إن القصيدة في هذه الفترة (اتسمت من حيث الشكل الخارجي (الحروفي) بالتمرد على نظام الشكل العمودي التقليدي، المتمثل في الصدر والعجز، وهذا ما يجعلها متماثلة مع تيار قصيدة التفعيلة الذي اصطلح على تسميته بالشعر الحر...)[1]

وقد لاحظ الكاتب (ساسي سعيد رمضان) أن شاعر القصيدة الحرة في ليبيا اتجه إلى استخدام الأوزان البسيطة غير المركبة مثل (الرجز والمتدارك والمتقارب والوافر)، على غرار ما أنتجه رواد الشعر الحر في المشرق مثل (السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل...)[2].

وقد رأت الشاعرة (نازك الملائكة) أن اختيار شاعر القصيدة الحرة لمثل هذه الأوزان البسيطة التي سبق الإشارة إليها يتيح له حرية أكثر، ويبعده عن الصنعة التي تفرضها الأوزان المركبة، ولذا فإن (نظم الشعر الحر بالأوزان الصافية أيسر من نظمه بالأوزان المركبة، لأن وحدة التفعيلة تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر، فضلاً على أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة أخرى معينة لابد من مجيئها منفردة)[3]

ولعل الجمع بين الأوزان في القصيدة الواحدة، أو المزج بين الشكل العمودي والشكل الحر من الطرائق الموسيقية المتبعة في بناء القصيدة العربية الحديثة، وبالتحديد على مستوى الإيقاع الخارجي، ومن الأمثلة على ذلك هذا النموذج الذي استدل به (ساسي سعيد) في دراسته لتوظيف هذه التقنية الموسيقية في الشعر الحر في ليبيا، وهذه القطعة من قصيدة بعنوان

---

(1) مفتاح العماري، فعل القراءة والتأويل، ص 18.

(2) ينظر ساسي سعيد رمضان، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، ص 188.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 6، دار العلم للملايين، 1981م، ص 80.

(أغنية الغلبة للموتى بالحزن) للشاعر (إدريس بن الطيب)، حيث يقول:

ارتد يا هذا التضاؤل في دمي
في داخلي تتزاوج الأيام، تنجب طفلها
مسخاً يعيش على عظام الميتين...
يهرب من وجوه موتى الحي...
والأحياء منهم في المقابر...(1)

في هذه القطعة نلحظ أن الشاعر قد جمع بين مجموعة من البحور، بدأها بوزن (المتدارك) في السطر الأول، أما السطر الثاني والثالث والرابع فقد نظمها على وزن (الكامل)، بينما كان السطر الأخير على وزن (الرجز)، وعن لجوء الشاعر المعاصر إلى هذا التشكيل الوزني في القصيدة الواحدة يتساءل الكاتب (كامل عراب): (ما هي الضرورة التي ألجأته إلى ذلك؟ هل هي درجة الانفعال ومستوى الإيقاع حين يريد التعبير عن معنى من المعاني، فيختار له البحر المناسب، وهل تبيح شروط القصيدة الحديثة هذا القفز بين البحور...؟) (2)

وفي موضع آخر وجد الباحث هذه الإجابة للكاتب كامل عراب مفادها أن شروط القصيدة الحديثة،ومعيار النقد إزاءها غير ميسور، بالإضافة إلى أن أحداً من المفكرين العرب – حسب رأيه – لم يتمكن من وضع ضوابط ومعايير محددة للشعر العربي الحديث(3).

ويعد المزج بين الشكلين العمودي والحر في قصيدة واحدة من الأساليب الموسيقية الحديثة التي استخدمها الشاعر، ويرجع هذا التوظيف والتنويع

---

(1) إدريس بن الطيب، ديوان تخطيطات على رأس الشاعر، ط 1، طرابلس: منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1976م، ص 65.

(2) كامل عراب، انتقام الغزلان المسحورة في النقد والتذوق الأدبي، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1987م، ص 131.

(3) ينظر السابق، ص 129.

الإيقاعي في نظر الناقد (علي عشري زايد) إلى إحساس الشاعر أن بعض أبعاد رؤيته يناسبها الشكل العمودي، والبعض الآخر يلائمها الشكل الحر، فنراه يمزج بين اللونين ولاسيما إذا كانت القصيدة تتجه إلى استخدام العناصر السردية كالحوار وصراع الشخصيات وتنامي الأحداث[1].

ومن الأمثلة على الجمع بين الشكل الحر واللون العمودي قصيدة (الإقلاع) للشاعر (علي الفزاني)، حيث إنه جمع بين اللونين، ففي المقطع الأول وظف الشاعر (الأنا) في شكل خطابي حواري للتعبير عن المعاناة الناتجة عن الواقع المرير المليء بالمغالطات والأكاذيب، وفي ذلك يقول:

سوف ألقاك على الدرب ندوباً وجراح
مضغة سمراء قدت من ضلوعي
وأنا نصف جناح
أتوارى خلف حرف عربي
وأغني لمساء وصباح
آه ما جدوى العناد
عندما الأبواب تقفل
وتغيب الشمس عني يا هواي !
آه يا ثقل الصليب
وتهاويل رؤاي
عاشقاً كنت، ولكن ضاع حبي في الطريق
كيف صرنا للأكاذيب رفيق !

وفي المقطع الثاني تتسع الرؤيا وتمتد إلى الحديث بلسان الشعوب، فيختار الشاعر النمط العمودي المنتظم، لمناسبته للموقف والتغير الذي طرأ على الشاعر، فيستعمل ضمير الجمع الممثل (للشعوب التي كانت ضحية،

---

(1) ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 175.

ولم تكن سبباً فيما يحدث لها، فهي لم تتنازل عن حقوقها بمحض إرادتها، وإنما بفعل العمالة والقمع والاضطهاد الذي فرض عليها، ورغم ذلك فهي لم تتخل عن المواجهة...)[1]

وقد اختار الشاعر الشكل العمودي الأصل في الإيقاع ليتناسب مع الموقف الشعري الأصيل الرافض للركوع والضغوطات، بالإضافة إلى اختياره للقافية المرتبطة بألف الإطلاق التي تساعد على التنهد وإطلاق الآلام في الهواء الطلق، يقول الشاعر:

نحن لم نعط عميلا موطنا   **لا، ولم نسدل على حقّ حجابا**

لعبة الأجيال في قريتنا   **لم نزل منذ عرفناها سربا**

نحن لم نسجد على أروقة   **لا، ولم نبن قصوراً أو قبابا**

أقفلوا الأبواب عنا إننا   **قد فتحنا غصبا باباً فبابا**

كان شعراً ثائراً محترقاً   **فلماذا أصبح الشعر عذابا**[2]

ويرى بعض المهتمين بالنص الشعري الحديث أن للإيقاع دوراً كبيراً في نجاح القصيدة المعاصرة، وأن محاولات الهروب التي تظهر عند بعض الشعراء الشباب تنقص من احتمالات نهوض قصيدة النثر، بالإضافة إلى أن (خلو قصيدة النثر خلواً مطلقاً من الوزن لم يكن في صالحها دائماً، وليس من الحكمة في شيء نكران هذا الارتباط بين الشعر وبين الإيقاع أو الوزن أو كليهما...، لأن للبنية الصوتية دوراً عميقاً في تجسيد التجربة والدلالة...)[3].

---

(1) ساسي سعيد، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، ص 231.

(2) علي الفزاني، ديوان الموت فوق المئذنة، ط 4، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م، ص 325.

(3) علي العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 143.

الفصل الثاني

في نقد القصة والرواية

المبحث الأول
السـرد ودلالـة المصطلـح

أ) الدلالة اللغوية.

ب) الدلالة الاصطلاحية.

كثر استخدام النقاد لمصطلح (السرد) في إطار المعالجات التي تتجه إلى دراسة وتحليل القصة والرواية، وقد ظهر للباحث ألآن استخدام هذا المصطلح من قبل نقاد القصة والرواية في ليبيا مشوب بكثير من الغموض وعدم وضوح الدلالة عند إطلاق هذه الكلمة، بالإضافة إلى التداخل الكبير بين هذه الكلمة (السرد) وغيرها من المصطلحات الأخرى التي غالبا ما تستعمل في القاموس القصصي والروائي مثل: القص، والحكي، والخبر...الخ.

بالإضافة إلى ما ذكرنا فإن مصطلح السرد يكاد يصبح بديلا عن كل اسم يدل على فن القصة والرواية، وما يتصل بهما من عناصر بنائية، فما هو المعنى اللغوي لهذه الكلمة، وكيف تم استخدامه من قبل النقاد في ليبيا؟

(أ) دلالة السرد اللغوية:

السرد مصدر يدل على التتابع والانتظام، يقال: "سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه (ﷺ) لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه"[1].

ويرى الباحث (عبد الرحيم الكردي) أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة السرد في الدلالة على حكاية أخبار الماضين الصحيحة أو المكذوبة، إذ أطلق على الأولى كلمة (القص) وعلى الثانية (الأساطير)، وقد فسر جمهور العلماء كلمة (القص) وما اشتق منها في القرآن الكريم بالإخبار وتتبع الأثر وتلمس الحقائق، وبناء على ذلك فإن الباحث (الكردي) يرى أن الاستخدام التراثي لمصطلحي (السرد – القص) يحدد مجال القص في الإخبار عن الوقائع التاريخية، ويحدد مجال السرد في المهارة البشرية في تزويق الكلام[2].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي وآخرون، القاهرة: دار المعارف، مج87/3.

(2) ينظر عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا، ط1، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992م، ص107.

وتأسيسا على ما تقدم فإن استخدام مصطلح (السرد) للدلالة على كل ما يتعلق بفني القصة والرواية هو استعمال حديث، ظهر في العصر الحديث استجابة لمتطلبات التعبير، الذي كان من أبرز مظاهرة تقليد الغرب، ولاسيما فيما يتعلق بالمصطلحات الأدبية، وكان السرد من أبرز تلك المصطلحات التي شاعت في الدراسات الأدبية والنقدية العربية بتأثير مباشر من الآداب الغربية، وفي هذا الإطار يفسر الناقد (سالم العوكلي) هذه الظاهرة بقوله: "إن دخول الأدب العربي إلى مجاله الراهن يحتاج إلى أداة غير تقليدية، وشبه غائبة في الذاكرة الأدبية العربية، وكانت الرواية هي المطية الجديدة لكونها صياغة أدبية غير خاضعة لسلطة نصية تراثية، وتتسع مساحتها للتساؤلات المطروحة، وللإجابة على إشكاليات العصر ومتغيراته المتلاحقة، مما أدى برواد الكتابة الروائية إلى تأسيس نموذجها على غرار النموذج الغربي، الذي كان يلبي الشهوة الملحة لدى الوجدان المنتج لطرح أسئلة المرحلة، وبذلك استجابت الرواية العربية لفترة ما لتقنيات وبني وأسئلة الرواية الغربية..."(1)

والسرد يعني نقل الحادثة من الواقع إلى صورة لغوية، وهو بهذا المعنى مصطلح حديث النشأة، وهو أسلوب موجود في الكوميديا والتراجيديا والأسطورة والقصة والرواية، وهو بذلك يكون طريقة لبناء القصة أو الرواية(2).

(ب) دلالة السرد الاصطلاحية:

ارتبطت كلمة (السرد) بالمقدرة على التنظيم، وذلك يظهر من خلال الجهد الذي يجريه المبدع على القصة أو الرواية، حتى تظهر بالشكل الذي تصوره منذ أن كان العمل فكرة تدور في ذهنه منذ البداية.

---

(1) سالم العوكلي، شعرية السرج السابح، ص33.

(2) ينظر رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1987م، ص51.

ومن هنا يظهر التقارب في دلالة هذه الكلمة، ولاسيما في مجال الدراسات التاريخية، وذلك من حيث التشابه في استخدام الأدوات بين المؤرخ والروائي، بالإضافة إلى ارتباط الرواية بالتاريخ منذ القديم.

ووجه الشبه بين الرواية الفنية والرواية التاريخية من هذه الزاوية على وجه التحديد يكمن في أن الراوي التاريخي يعتمد على سرد الحقيقة كما حدثت في الواقع المادي، وأما الراوي الذي يسرد القصة والرواية فإنه يعتمد على خياله، فالذي يفصل بين المفهومين بالدرجة الأولى هو [الخيال](1).

وقد ارتبط مصطلح السرد بجنسين أدبيين هما القصة والرواية، حتى إن هذا المصطلح أصبح بديلا عن القصة والرواية، وقد لاحظ الباحث اختلافا في دلالة هذا المصطلح، ولاسيما عند المشتغلين بهذين الفنين، فنجد أن بعضهم قد قصره في الجوانب اللغوية، ونجد البعض الآخر يقصد به البناء الكلي للعمل القصصي أو الروائي، وفي هذه الحالة يصح أن يكون مصطلح السرد مرادفا للقصة أو الرواية.

ويرجع الباحث (عبد الرحيم الكردي) أسباب الاختلاف هذه إلى سببين هما:

الأول "أن دراسة السرد هي محاولة لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية، فعلى الرغم من المحاولات الشاقة المبذولة من قبل كل من الشكلانيين والبنيويين لتحديد مادة السرد في عناصر مادية جامدة، فإن هذه المحاولات لم تخرج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات"(2).

والسبب الثاني يتعلق بالباحث الذي لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يتجرد من ذاتيته التي تفرض عليه التعامل مع ما يراه صحيحا ومناسبا

---

(1) ينظر عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجا، ص105.
(2) السابق، ص83.

فيما يعرف بالمنهج المنتخب، كاختيار اللغويين للاتجاه الأسلوبي، واختيار النفسيين لمدارس علم النفس[1].

وتأسيسا على ذلك أصبح لكل اتجاه طرائقه المختلفة، وتشعباته المتنوعة، وهي في استعمالها لهذا المصطلح (السرد) متحدة، ولكن عند النظر والتدقيق في مدلوله نجد اختلافا بين كل فريق وآخر.

ويظهر من خلال النظر في بعض الدراسات التي اهتم أصحابها بالفن القصصي في ليبيا أنهم يطلقون مصطلح السرد للدلالة على (الحكي)، ومن ذلك مثلا قول الناقد (بشير الهاشمي) خلال حديثه عن البدايات الأولى لتكوين القصة في ليبيا: "لم يكن غريبا أن تظهر وتتكون مجموعة من الأقاصيص والحكايات الشعبية، والتي يطلق عليها في التعبير الشعبي (الخرافات) والتي يتميز العجائز من النساء بسردها، وأيضا معظم الرجال المسنين، أو من لهم خاصية معينة في السرد القصصي، وفي ذاكرة كل منا تختزن مجموعة من تلك الحكايات التي ترويها جداتنا وأمهاتنا، وتظل شاهدا لحكايات زمن مضى لم تكن القصة فيه مدونة أو مكتوبة..."[2].

وقد لاحظت في بعض الآثار النقدية التي تناولت عنصر (السرد) بالدراسة اضطرابا في استعمال هذا المصطلح، فنجد في دراسة للناقد (يوسف القويري) بعنوان: (الحكاية وفن السرد) تناول فيها المجموعة القصصية (الجدار) للكاتب (يوسف الشريف) اختلافا واضحا في دلالة مصطلح (السرد) عنده، ففي البداية يجعل الناقد السرد مقصورا على عنصر اللغة، وذلك واضح في قوله: "إلى أي حد استطاع الكاتب[3] أن يتغلب على خشونة اللغة وبرودها وتراكيبها الشائعة المتداولة؟ وهذه فيما أظن نقطة

---

(1) السابق، ص83.

(2) بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، ص42.

(3) يقصد به يوسف الشريف.

بالغة الأهمية، بل هي الفاصل الحقيقي بين الفن الأدبي، والكتابة العادية، والمثال على ذلك أن اللغة قد تكون طيعة...، وأنا أعني بها القدرة على نقل الانفعال بواسطة الكلمات، وهي أدوات عصية لابد أن يعاركها الكاتب طويلا حتى يخضعها لإحساسه، وأعني بها أيضا طريقة الأداء أو النسج أو العرض، وكيفية بناء الجمل والمواقف"[1].

وقد حرص الناقد (يوسف القويري) على إيراد مقتطفات توضح ما ذهب إليه، ولكي يبتعد عن دائرة التنظير والافتراض أورد هذه الفقرات الثلاث، الأولى من قصة (حكاية عن الحب)، استهلها القاص (يوسف الشريف) بقوله: "أن تحدث قصة حب في شارعنا فهذا شيء طبيعي ومألوف، بل ويمكن القول إنه ضروري، وأن يحب منصور فهذا أيضا ليس بجريمة يمكن أن يعاقب عليها، ولكن إذا عرفنا من يحب منصور فسنجد أن الأمر ليس طبيعيا..."[2].

والفقرة الثانية تمثل بداية قصة(الرحيل)، حيث بدأها (يوسف الشريف) بقوله: "غريب ذلك الحادث الذي وقع في شارعنا منذ أسبوع، وسيظل لأيام وشهور، بل لسنوات مقبلة، قصة تروى بشغف في مجالس السمار..."[3].

وكانت بداية الفقرة الثالثة من قصة (حكايات قديمة)، وفيها يقول القاص (يوسف الشريف): "لم يعتقد أحد أن ما حدث في الشارع يمكن أن يحدث، فالمعروف عنه شدة محافظته على التقاليد...، هذا رغم وجوده قرب المدينة، فالأسر العريقة وقفت سدا منيعا أمام بعض المحاولات التي كادت تغير الحياة، مثال ذلك عندما دخلت فاطمة مهنة التمريض فلاحقتها الألسن

---

(1) أحمد الفيتوري، جدل القيد والورد أوستون يوسف الشريف، د.ط، طرابلس: مطابع الثورة العربية، د.ت، ص4.

(2) يوسف الشريف، مجموعة الجدار، قصة حكاية من الحب، ص13.

(3) يوسف الشريف، مجموعة الجدار، قصة الرحيل، ص41.

بما لا يمكن كتابته، حتى أدى بها الأمر إلى هجر الشارع، ولم يعرف أحد مصيرها حتى الآن..." (1).

من خلال هذه النماذج الثلاثة يرى الناقد (يوسف القويري) أن توظيف عنصر السرد يكمن في القدرة على استعمال اللغة استعمالا راقيا، يتضح من خلاله الفارق بين الاستعمال العادي للغة، وبين الاستعمال الفني لها، بحيث تتلاءم هذه اللغة مع موهبة المبدع.

وفي موضع آخر من هذه الدراسة يربط الناقد (يوسف القويري) مفهوم (السرد) بقدرة الأديب على اختصار الأحداث وتقديمها للمتلقي في صورة حية، بحيث "ترى الشخص في القصة متحركا أمامك يشم ويتذوق ويتكلم ويرفض ويرقد، ويهز رأسه أو قدميه، وبعبارة أخرى فإن لحظة الحضور هي غياب الكاتب عن التدخل في النص الأدبي تدخلا مباشراً"(2).

وتأسيسا على ما تقدم فإن الناقد (يوسف القويري) يوسع من دائرة مصطلح (السرد) لتشمل الدلالة على عمل القاص في صناعة النص بكل ما فيه من مستويات متنوعة، مثل رسم الشخصيات، وبيان نوع العلاقة التي تربطها، ومقدار المسافة التي يجب أن يقفها المبدع أو القاص من شخصيات عمله... الخ.

وقد لاحظت على دراسة الناقد (يوسف القويري) التي حملت عنوان (الحكاية وفن السرد) أنه يجعل من السرد امتدادا وتطورا لمفهوم الحكي، وهذا التداخل والخلط بين المصطلحين كثيرا ما نجده في أكثر الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بالقصة والرواية، وفي هذا الصدد يقول الناقد (القويري): "مؤلف (الجدار) يسرد، ويجد نفسه مسوقا لأن يسرد، لأن ملكة التعبير عنده تتخذ مجرى معينا، وهو الحكاية، ولست أقصد بالحكاية أنه

---

(1) يوسف الشريف، مجموعة الجدار، قصة حكاية قديمة، ص47.

(2) أحمد الفيتوري، جدل القيد والورد أو ستون يوسف الشريف، ص6.

يكتب حكايات...، ولكني أقصد أن ملكة التعبير لديه هي – بالضبط – الرغبة في أن يحكي.. صار.. وصار.. كذا.. وكذا.. ورأيت.. وسمعت.. وحدث، ولم يحدث، إلا أن الأديب يطور هذه الرغبة الأولية، أي رغبته في أن يحكي للآخرين ما شاهده، وما أحسه إلى مستويات جديدة، عميقة باقية"[1].

ويؤكد الناقد (القويري) أن لا غنى للمبدع عن توظيف عنصر السرد في عمله، ولاسيما الأعمال الروائية، ويرجع الناقد السبب في ذلك لدقة التفاصيل التي تعالجها الرواية، وعلى هذا الأساس فوجود عنصر (السرد) في الرواية أساسي، حتى وإن كان هذا اللون من السرد مباشرا.

ويرى الكاتب (خليفة حسين مصطفى) أن مصطلح (السرد) يرتبط بصناعة الرواية بكل تقنياتها ووسائل بنائها المتنوعة، غير أنه يرى في السرد المباشر عيبا ينقص من القيمة الفنية للرواية، ويستدل على ذلك بهذه الخاتمة من رواية (هذه أنا) للكاتبة (شريفة القيادي) التي تقول فيها: "كان لدي أمل في أن أوفق في حياتي الزوجية، وأن تكون لدينا القدرة الكاملة والكافية لأن نتجاوز الاختلافات والعقبات التي تقف حجر عثرة في سبيلنا وتعيقنا على أن نرتقي ونتقدم بفضل التكاتف وقوة الترابط، ولكن هناك خطأ ما ارتكبته أنا، وربما هو الذي ارتكب هذا الخطأ فأنهي بالتالي كل شيء، انهار فانهرت، لأنني أدركت زيف الواقع الذي أحياه، وزيف الحياة التي أعيشها، وبالتالي زيف المستقبل الذي يبين في الأفق"[2].

يرى الكاتب (خليفة حسين مصطفى) في هذه الخاتمة لرواية (هذه أنا) نوعا من الرتابة والتكرار والضعف، والسبب في ذلك يرجع – حسب رأيه – إلى السرد المباشر الذي جعل العمل الروائي أشبه ما يكون بمذكرات يومية تضم

---

(1) السابق، ص8.

(2) شريفة القيادي، رواية هذه أنا، ص81.

جملة من الملاحظات والوقائع اليومية التي تصادف الإنسان في حياته العملية[1].

ويتحدد مفهوم (السرد) عند الناقد (أمين مازن) من خلال المقارنة التي أجراها بين مجموعة من المصطلحات، وتتمثل في (السرد، والوصف، والحوار)، حيث إنه جعل من هذه الأركان الثلاثة أساسا تقوم عليه الرواية في بنائها الحديث، وقد حدد بالضبط مفهوم كل ركن من هذه الأركان، ورأى أن السرد هو: "ما يسوقه الراوي من أحداث تدخل في البناء الأساسي للرواية، ويشترط لصحته أن يكتب باللغة الفصحى"[2].

وتأسيسا على ما تقدم فإن الناقد (أمين مازن) ينظر إلى معنى السرد من زاوية الصناعة بالمفهوم الشامل لبناء الرواية، ويشترط لصحة السرد أن يكون باللغة الفصحى، في إشارة إلى من يدخل بعض الكلمات والتراكيب العامية في نتاجاتهم.

وعلى أية حال فإنه لا يمكن الفصل بين (السرد والوصف) إلا من الناحية النظرية الدراسية، وإلى هذا يذهب كثير من النقاد العرب، فنرى الناقد (عبد الملك مرتاض) يتساءل: "هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف أو يصف فلا يسرد؟ وإذن فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كل الأطوار إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية، الشعر والقصة، والمقالة، والمقامة، والرواية..." [3].

ويعد الكاتب (الطيب الشريف) السرد من الأساليب التي تتسبب في إحداث خلل في البناء الفني للقصة، وقد جاء ذلك في معرض تقييمه للنتاجات

(1) ينظر خليفة حسين مصطفى، الضفة الأخرى: قراءات في الأدب الليبي الحديث، ط1، ليبيا: مجلس الثقافة العام، ص81.

(2) أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص91.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د.ط، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1998م، ص294.

القصصية الليبية التي ظهرت في فترة الخمسينيات، ومع هذا فإن الكاتب لم يتعرض لمعنى مصطلح السرد، ولم يحدد ماهيته، بل عده من المظاهر السلبية التي تضعف من قيمة العمل الإبداعي، وفي هذا الصدد يقول: " لا ينكر أثر الاتجاه الواقعي في خدمة القضايا الاجتماعية، وإن كان يشوبه كثير من الهنات، كاعتماد أسلوب السرد والمباشرة، والإسراف في التفاصيل والاستطرادات، وتدخل الكاتب في وضوح لتسيير الأحداث وتوجيهها، وعدم الالتزام بالحدث الواحد..." [1].

ويستدل (الطيب الشريف) على ما ذهب إليه بعدد من المجموعات القصصية ظهرت فترة الخمسينيات والستينيات، ومن ذلك على سبيل المثال رأيه في مجموعة القاص (عبد القادر أبو هروس) التي حملت عنوان: (نفوس حائرة)، وعنها يقول: "ويلاحظ على مجموعة (نفوس حائرة) أن الكاتب لم يكن في استطاعته في معظم الأحيان أن يفرق بين القصة القصيرة كفن[2] يعتمد على الانطلاق من حدث، أو لحظة مكثفة، وبين المقالة القصصية التي تغرق في السرد، والحكي، والتفاصيل الزائدة، ووجود الكاتب بحجمه الكامل داخل سطور مقالته..." [3].

وقد أكثر الناقد (سليمان كشلاف) من استعمال مصطلح السرد في دراساته النقدية التي أولت القصة اهتماما واسعا، وقد لاحظت أن مفهوم (السرد) عند الناقد (كشلاف) يعني الحكي والإخبار بطريق مباشر، وفي إحدى المقالات التي تناول فيها الناقد قصة (حوار مزدوج) للكاتب (محمد الشويهدي) يتضح هذا المعنى لمصطلح السرد، وهذا المقطع – على سبيل المثال – جزء من القصة المذكورة، وفيه يقول القاص: "وعاودني ذلك

---

(1) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص522.

(2) الصواب: بوصفها فنا.

(3) السابق، ص523.

المشهد المأسوي الواقع على بعد ثمانية عشر شهرا، وعندما حزمت حقيبتي، وأخبرتها في اقتضاب برغبتي في الرحيل إلى أية مدينة تطعمني كعكا وتسقيني كرامة، وتلبسني حريرا، وتسكنني قصرا، وتمنيت عليها أن تلحق بي، لكنها بكت وتمنت لي حظا موفقا، حيث إنها لم تعتد أن تعترض مشيئتي أبدا، إلا أنها أخبرتني بأنها لا تستطيع أن تلحق بي، بينما ستظل وفية لحبي حتى أعود..." [1].

انتقد (سليمان كشلاف) هذا اللون المباشر لكتابة القصة، حيث رأى أن القاص (محمد الشويهدي) لجأ فيه "للإخبار عن طريق السرد، في الوقت الذي كان من الممكن فيه أن يجعل الشخصية نفسها تسترجع الأحداث عن طريق الاسترجاع (الفلاش باك) أو التداعي الحر للخواطر..." [2].

وتجدر الإشارة إلى أن استعمال مصطلح السرد من قبل النقاد في ليبيا حتى بداية فترة الثمانينيات لم يأخذ هذا التركيب والمعنى المعقد الذي هو عليه الآن، وإنما كان يدور في إطار ضيق بمعنى الإخبار والحكي والكلام المباشر... الخ.

وفي هذا الاتجاه أيضا يؤكد الناقد (كامل عراب) على أن السرد طريقة من طرائق الحكي المباشر الذي يوقع العمل الروائي في الخلل والرتابة، وقد بدا هذا الرأي للناقد خلال دراسته لرواية (جرح الوردة) للكاتب (خليفة حسين مصطفى)، وملخص هذه الرواية يدور حول الأوضاع المعيشية للمواطن الليبي البسيط، الذي كان يعيش حياة الفقر زمن اكتشاف النفط، وما نتج عنه من تغيير في نمط الحياة، حيث ظهرت مشكلة الهجرة من الريف إلى المدينة في بداية الحقبة النفطية، وكذلك ظهور التباين الاجتماعي والمعيشي بين أفراد المجتمع الليبي، وهذا المقطع من الرواية

---

(1) محمد الشويهدي، قصة حوار مزدوج، ص14.

(2) سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ص54.

يعطي فكرة عن المعنى العام الذي يعالجه القاص (خليفة حسين مصطفى) في روايته (جرح الوردة)، وفيها يقول عن أسباب هجرة أحد شخصيات روايته (عمر الفحام) أحد أبناء القرية: "كان يتساءل وهو يستدير ويضع قدميه في الممر المؤدي إلى منزله عن معنى رحيله عن قرية الوادي، هربه منها كما لو أنه يهرب من حريق، الإغراء الذي تعرض له فأعماه عن الرؤية، إغراء النفط والثراء من أقصر الطرق...، الكنز الذي ظهر في الصحراء وبدأ يصب في المدينة....، في أشهر معدودة فرغت القرية من أهلها، لقد أخذ الناس يتدفقون على المدينة من أجل أن يعملوا العمل المريح، من أجل أن يأكلوا الطعام غير المخلوط بحبات التراب والعرق...، لكي يسكنوا في بيوت دافئة لا تتحول سقوفها إلى غرابيل في الشتاء، ليتزوجوا من نساء جميلات غير مشققات الأيدي والأرجل..." [(1)].

وعن بعض أحداث هذه الرواية، والمواقف، والعلاقات بين شخصياتها التي لم يرد كاتب هذه الرواية أن يطورها ويعقدها كما يرى الناقد (كامل عراب) إذ يقول عن ذلك:

"كان يمكن أن يتخذ الكاتب من كل تلك الخيوط المتفرقة فينميها بالتدريج ويطورها على مهل، في عناية ورصد نفسي وفني إلى أن تصل إلى لحظة النضوج فيجعلها تتشابك في نسيج متقن، وتفضي بعد ذلك إلى ما تقتضيه الطبيعة الموضوعية للرواية، أما وقد جعل كل شيء ينكشف دفعة واحدة على هذا النحو دون تمهيد، وما اضطر إليه فيما بعد من لجوء إلى (الفلاش باك) فقد كان متوقعا حدوث هذا الارتباط وهذه السردية وهذا التسطيح في المواقف خاليا خلوا تاما من الفن والحرارة والصدق"[(2)].

وفي فترة التسعينيات نجد أن مصطلح السرد قد أخذ بعدا مختلفا عما

---

(1) خليفة حسين مصطفى، رواية جرح الوردة، ص15.

(2) كامل عراب، انتقام الغزلان المسحورة في النقد والتذوق الأدبي، ص72.

كان عليه الأمر فترة السبعينيات والثمانينيات، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في الدراسات الأكاديمية، ففي دراسة للباحثة (فاطمة سالم الحاجي) بعنوان: (الزمن في الرواية الليبية)[1] نلمس ذلك التأثر بالمنهج البنيوي الذي يعتمد على تفصيل علمي لبنية الرواية والسرد، وقد كان منهج (جيرار جينيت) هو الحاضر في كل فصل ومبحث ومطلب من هذه الرسالة، بالإضافة إلى الاهتمام الكبير بتتبع خطى الباحثين والنقاد العرب الذين أولوا المنهج السردي الغربي عناية واضحة، وأدخلوه في دراساتهم العربية في كل ما يتعلق بجنسي القصة والرواية، ويمكن ملاحظة ذلك في هذا الجزء من المقدمة التي كتبها الباحث الناقد (سعيد يقطين) لهذه الدراسة سالفة الذكر، وفيها يقول: "يأتي هذا البحث ليعزز الأبحاث السردية العربية الجديدة، ويصب في مجراها من خلال تفاعله الإيجابي معها، وانخراطه في حركيتها الدائبة التجاوب مع النظريات السردية الغربية الحديثة، وبذلك يتم تجاوز ما يدور في بعض الأوساط الأدبية التقليدية عن هشاشة هذه الاجتهادات وتبعيتها للغرب، إنها جميعا تستفيد من الإنجازات النظرية ذات البعد الإنساني، وهي مدركة لطبيعة عملها وصعوبته أيضا، ولذلك فهي تحاول جاهدة استيعاب هذه النظريات وتمثلها والعمل على تطويرها وتجاوزها بما يتلاءم وما يقدمه السرد العربي، وتعمل في الوقت ذاته على تطوير الدرس الأدبي العربي حتى يواكب المستجدات، ولا يتخلف عن الركب الحضاري في مجال الأبحاث اللسانية والأدبية..."[2].

ومعنى السرد عند هؤلاء الأكاديميين معقد ومتشعب، وذلك لارتباطه بالأصل الغربي والبيئة الأدبية التي ظهر فيها، فاكتسب المصطلح صفة

---

(1) هذه الدراسية الأكاديمية تقدمت بها الباحثة (فاطمة الحاجي) إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالمغرب، بإشراف د. سعيد يقطين، ود. إدريس بلمليح، سنة 1996م.

(2) سعيد يقطين، مقدمة دراسة أكاديمية للباحثة (فاطمة الحاجي): الزمن في الرواية الليبية، ط1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000م، ص10.

التمدد والعموم، إذ صار يدل على كل ما يتصل بالبناء الفني للرواية أو القصة أو الحكاية، بحيث لو تأملنا طريقة دراسة الباحثة (فاطمة الحاجي) لوجدناها مطابقة تماما للمنهج البنيوي الغربي بكل تفاصيله، فهي على سبيل المثال أخذت في دراسة السرد من خلال تقنياته المتعددة، وبأسمائه (الجينيتية) إن صح التعبير، فقد ركزت على الصلة القائمة بين زمن السرد الروائي وبين القصة الأدبية ذات الصلة بالموضوع الأدبي المطروح في العمل الإبداعي من خلال: الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة، باحثة عن كل ما يتلاءم مع هذه التقسيمات من خلال ثلاثية الكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) ووضعها في جداول رياضية، وفي هذا المقطع من دراستها – على سبيل المثال – تقول عن استخدام الكاتب (أحمد الفقيه) لأسلوب المونولوج السردي: "بعد الإحصاء تبين أن قضية المرأة تشغل الكاتب بصورة واضحة، إذ وصل عدد هذه المونولوجات ثمانية عشر، وتبين أغلبها ضعفه أمامها وانقسام شخصيته بين مايريد أن يكون وما هو كائن فيها..."[1].

ويرى الباحث (خالد محمد جهيمة) أن مفهوم السرد يرتبط بالبنية الفنية للرواية، ففي دراسته التي حملت عنوان: (الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني)[2] يشير إلى أن توظيف الروائي (إبراهيم الكوني) للسرد جاء من خلال تقنية الارتجاع الفني أو (الفلاش باك)، بالإضافة إلى المونولوج، وهو أسلوب سردي يعتمد على إظهار الصراع النفسي الذي يحتدم داخل الشخصية، وعن هذين الأسلوبين السرديين يقول (خالد جهيمة): "نلاحظ من حيث السرد الروائي أن الكاتب راوح في إقامة معماره الروائي بين أنواع من تقنيات السرد وأبرزها ما يعرف في حقل الدراسات النقدية

(1) فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص251.

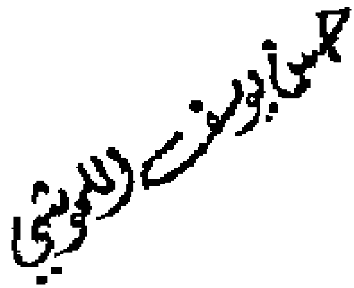
(2) هذه الدراسة الأكاديمية تقدم بها الباحث (خالد جهيمة) إلى معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، بإشراف د. عاطف جودة نصر، سنة 1995م.

بالارتجاع الفني...، وفيه يلجأ القاص إلى قطع تسلسل الحدث الزمني ليقــدم خلاصة لحادثة حصلت في الماضي، وهو تكنيك مهم يساعد على فهم أحداث حركة الرواية، بما يقدمه للقارئ من معلومات إضافية تعينــه علـــى تتبــع الأحداث ومجرياتها...، كما استخدم تكنيك الزمن النفسي الذي يــرتبط فنيــا بمدرسة تيار الوعي، وفيها لا ينظم الحدث حسب وقوعه تاريخيا أو زمنيــا، بل حسب الإحساس به...، ودور القارئ يكمن في دخوله عقــل الشخــصية القصصية وملاحظة صراعها مع مشكلة أو موقف ما..." [1].

وما تجدر الإشارة إليه أن مصطلح السرد منذ نهاية الثمانينيات قد أخذ معنى واسعا: حيث إنه شمل كل تقنية حديثة توظف فـــي دراســـة وتحليــل الأعمال القصصية والروائية والحكائية أيــضا، وأعتقــد أن اســتخدام هــذا المصطلح (السرد) وطغيانه في الساحة الأدبية والنقدية حديثا، إنما يرجــع لارتباك في استخدام مصطلحات مرتبطة بهذه الفنون النثرية مثل: القــصة، والقصة القصيرة، والأقصوصة، والرواية، والحكايـــة، فالأســماء متنوعــة وكثيرة، والجنس واحد، وأصبح من الصعوبة وضع حــدود تمنــع الخلــط ومبادلة الأسماء بين هذا الشكل النثري وذاك، فظهر هذا المصطلح الجديــد ليحل المشكلة، وليعطي المشتغلين في حقل هذا الجنس الأدبي فرصة الابتعاد عن مجادلات ومناقشات ترتبط بالأسماء، تلهيهم عن حقيقة البحث وتطــوير أدوات نقدية تدخل في تحليل ودراسة هذه الفنون السردية التي أخــذت فـــي الانتشار والشيوع والشهرة، في مقابل انحسار أنوع أدبية أخرى كنت في يوم من الأيام في موقع الصدارة.

---

(1) خالد محمد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، رسالة ماجستير مرقونة في معهــد البحوث والدراسات العربية، 1995م، ص66-67.



المبحث الثاني
السـرد ومناهـج النقـد

أ) المنهج التأثري

ب) المنهج الاجتماعي

جـ) المنهج النفسي

د) المنهج البنيوي

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

إن البحث في المنهج مسلك صعب، لارتباطه بالمتغير، والرواية فن متجدد ومتطور، وقد ألزم هذا التطور الناقد أن يواكب ذلك التغير المستمر للفنون السردية، وهذا ما أدى إلى تعدد المناهج التي تزاحمت في الساحة السردية، والمنهج بطبيعته يتكئ "على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة، بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور، أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح"(1).

والواقع أن اختياري لعنوان هذا المبحث (السرد ومناهج النقد) جاء من ملاحظاته الكثيرة للتغير الذي يتضح من خلال توظيف بعض النقاد في ليبيا لمنهج معين، حيث يشيع هذا المنهج ويسيطر على الساحة النقدية لفترة، ثم يتراجع ليحل غيره مكانه، ولذا فإن تغيير الناقد للمنهج الذي يعتنقه ظاهرة صحية، تعكس مدى التطور الذي يطرأ على جنس أدبي بعينه، يستلزم تغييرا في طريقة المعالجة، ولذلك فقد تراجعت "الأيديولوجيات والمنظومات الكلية الشاملة التي تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة، وتزايد الطابع النقدي والارتباط الأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من نزعة تكذيبية، ونقصد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائما لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع"(2).

من خلال النظر في الدراسات النقدية التي تناولت فن القصة منذ الخمسينيات، ومن بعدها الرواية بوصفها تطورا طبيعيا للقصة، فإنه يمكن أن نتبين طبيعة الشخصية النقدية المحافظة التي ميزت الآثار النقدية المتصلة بدراسة القصة في ليبيا، ففي الفترة التي سجلت شيوع المناهج الغربية كالبنيوية – مثلا – في بعض الأقطار العربية، نجد طابع المحافظة قد أحاط بالشخصية النقدية في ليبيا، حيث إنها نأت بنفسها عن توظيف مثل هذه

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، د.ط، القاهرة: دار الآفاق العربية، 1996م، ص15.
(2) السابق، ص16.

المناهج التي غالبا ما كان تبنيها بدافع التقليد، والذي كان من آثاره فرض تقنيات غربية على نتاج عربي يختلف إلى حد ما عن تلك النتاجات التي ظهرت مناهجهم الحديثة لأجل دراستها.

وتأسيسا على ما تقدم فإنه يمكن القول بعدم وجود هوة بين الأعمال السردية التي ظهرت فترة الخمسينيات وحتى الستينيات في ليبيا، وبين الخط الآخر المتمثل في المتابعة النقدية لتلك الأعمال الإبداعية التي برزت في الفترة المذكورة.

ويمكن القول أيضا إن المناهج النقدية التي شاعت في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين هي المنهج التأثري، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، والمنهج البنيوي، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن القطع بأن الناقد الفلاني قد استخدم هذا المنهج بعينه، ولم يوظف غيره في دراساته المرتبطة بالقصة أو الرواية، إذ قد نجد من هؤلاء النقاد من زاوج بين منهجين أو أكثر، وإن كان توظيف هذه المناهج - التي سبق الإشارة إليها - قد جاء مرتبطا بفترات زمنية معينة، بالإضافة إلى متطلبات الإبداع السردي، حيث إنه يرتبط في الغالب بتلبية طموحات المتلقين وبالتحديد في مجال الإبداع النقدي.

(أ) المنهج التأثري:

ظهر هذا الشكل من النقد في المرحلة الأولى لنشوء القصة بوصفها فنا أدبيا ناشئا في الساحة الأدبية الليبيئة فترة الخمسينيات، ويرجع الفضل للصحافة في المحافظة على مثل هذا اللون من النقد الانطباعي، الذي يعتمد على ثقافة الناقد، وطبيعة النص المدروس، ومن الأمثلة على مثل ذلك اللون من النقد دراسة للكاتب (مفتاح الشريف) نشرها في مجلة ليبيا بعنوان: (من النقد ملاحظات) تناولت هذه المقالة قصة بعنوان: (الشهيد)، وقد بدأ

الناقد (مفتاح الشريف) دراسته بقوله: "ما كنت أحب أن أقابل أحدا من وراء حجاب، إلا أن رسالة النقد تأبى ذلك، وترغمني على ألا أتشدد في معرفة من كتب، بقدر ما أقيم وزنا لما كتب..." [1].

وقد كانت جملة اعتراضات الناقد تدور حول المضمون والشكل معـــا، حيث إنه اعترض على عدم تعريف القاص بالشخصية الرئيسية في عملـــه، ورأى أن ذلك ضروري يعين المتلقي على فهم أحداث القصة بشكل واضح، واعترض الناقد أيضا على طريقة عرض الأحداث ولاسيما المتناقضة منها، حيث إن القاص – مثلا – وصف شخصية البطل: بالرجل البدوي الذي ألف الصحراء فصارت جزءا منه، وبالتالي فهي لا تسترعي نظره، وفي مكـــان آخر من العمل يشير القاص إلى استهواء الصحراء للرجل البدوي[2].

ومن المآخذ التي أشار إليها الناقد (مفتاح الشريف) لجـــوء القـــاص للتصنع في الأسلوب واختيار بعض العبارات الثقيلة كقوله: (أوقد نارا ارتفع شواظها) فرأى أنه من الأيسر أن يقول: أوقد نارا وارتفع لهيبها، وأخذ عليه أيضا التنقل المفاجئ بين مشاهد القصة، وقد استغرب الناقد من القاص عندما أورد على لسان الراوي بيتا للمتنبي، وهو في حالة فزع واضطراب لما وقع في المعركة التي استشهد فيها بطل تلك القصة[3].

وعن مثل هذا اللون من النقد الذي انتهجه (مفتاح الـــشريف) يقـــول الباحث الأكاديمي (الطيب الشريف): "بهذه الكيفية استمر في تعرية جوانب النقص في القصة، وهو منهج يمثل المستوى الفني الهابط للدراسات النقدية، كما هو واضح، وقد ظلل هذا المنهج ميدان النقد الأدبي بعامة في ليبيا طيلة

---

(1) مفتاح الشريف، نقلا عن الصحافة الأدبية في ليبيا، الطيب الشريف، ص740.

(2) ينظر السابق، ص740.

(3) ينظر السابق، ص741.

فترة الخمسينيات من القرن العشرين..."[1].

أعتقد أن الناقد (مفتاح الشريف) جعل من النص المنطلق الأول والأخير في استخلاص هذه الملاحظات، ولهذا فإنه لا يمكن وصف هذه البدايات النقدية بالسطحية أو الهابطة، لأن الناقد يمثل تلك الفترة الزمانية من حياة ليبيا الأدبية والنقدية، ولا يمكن بالتالي أن تحكم على تلك الأعمال النقدية بمقاييس اليوم.

ويعد الناقد (أمين مازن) من أبرز الكتاب الذين ينضوون تحت الاتجاه التأثري، ولعل مراجعة كتاباته تضعه في هذا الاتجاه، ومن هذه الكتابات: دوائر الزوايا المتداخلة، ودفء الكلمات، والقصة في أدب عبد الله القويري، وكلام في القصة، بالإضافة إلى تعدد مشاركاته النقدية الواسعة في الصحف والمجلات والدوريات الليبية والعربية، وسوف نتوقف قليلا عند كتابه: (دفء الكلمات) الذي يحتوي على دراسة لمجموعة من النتاجات القصصية لمبدعين من المغرب العربي أمثال: عبد المجيد بن جلون، وعبدالجبار السحيمي، ومبارك ربيع، وخناثة بنونة، وبوشتي حاضي...

وقد ظهر في المقدمة الطويلة التي بدأ بها الناقد (أمين مازن) هذه الدراسة أنه لا يخفي توظيفه لهذا المنهج الذي يعتمد في نتائجه على ما يعكسه النص في نفس الناقد فيقول: "إن لكل من هؤلاء الكتاب أكثر من ثلاث مجموعات قصصية فضلا عن أن بعضهم يمارس أكثر من نشاط أدبي، ومن التعسف أن يستعمل المرء لعبة التفضيل، لما في ذلك من خشية الوقوع في شرك الجور والإجحاف، على أن ذلك لن يحول دون الإفضاء ببعض الانطباعات العامة....، وهذه الانطباعات يمكن أن تحمل في الإشادة بهذا التطور الهائل في الصياغة القصصية، وهو تطور ما كان له أن يتحقق

---

(1) ينظر السابق، ص741.

لو لم يفلح مبدعو القصص في التخلص من تلك العيوب التي كثيرا ما أخذت على هذا الشكل الأدبي، عندما كان يملأ الحياة في الستينيات، وكان يومها في أغلب الأحيان مثقلا بالتقريرية، والرضوخ لفكرة الحكاية والحدوثة..." [1].

ومن تلك الانطباعات العامة التي تمثل انتهاج (أمين مازن) للتأثرية، دراسته لقصة (دم ودحان) للكاتب (مبارك ربيع) التي بدأها الناقد بمقدمة عن حياة القاص، ومواقفه، ودوره في مجال الإبداع المغربي، وخلص إلى أن الناظر في أعمال هذا القاص يستطيع أن يعرف طبيعة شخصيته، وأشار أيضا إلى أن القاص استطاع أن يلتقط شخصية قصته الرئيسية ببراعة: فهو إنسان بسيط اضطره الفقر لبيع دمه مقابل خمسين درهماً، ولكن الشاري نكص في وعده، فأعطاه عشرة دراهم، وما كان (دحان) ليصل إلى هذا الموقف لولا الحاجة الملحة التي أجبرته على بيع دمه[2].

ثم ينتقل الناقد بسرعة بعد أن أعطى هذه اللمحة المقتضبة عن الشخصية الرئيسية في القصة ليقول: "والقارئ، أي قارئ لابد أن تهزه هذه المواقف، هذه اللحظة المؤلمة التي يعيشها (دحان)، فلا يمكن إلا أن ينحاز إليه بكل قوة، لا يملك إلا أن يتعاطف معه، إن الكاتب أيضا يقف إلى جانب دحان، يقف بفهم، ويتحرز من الارتماء في شباك المباشرة، وذلك هو الذي يدفع إلى القول إن مبارك ربيع يتخذ من مواقفه بمنجاة من عيوب الخطابة...، فقد اكتفى بتصوير صحة بطله وهو يواجه مأساته، فيما لا نرى من مرتكب الجريمة سوى صفة واحدة من صفاته، كونه رجلا بلا كلمة، وحسب الرجل عيبا أن يكون بلا كلمة...، كلمة يقولها يفقد صفة الرجل، وكلمة يرفض النطق بها فيستحق هذه الصفة، كلمة حفظها السموأل فاستحق

---

(1) أمين مازن، دفء الكلمات: دراسة حول القصة بالمغرب، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م، ص30.
(2) ينظر السابق، ص88.

صفة الوفاء أبد الدهر، وكلمة رفض التفوه بها ابن حنبل فضرب أروع الأمثال في الإيمان..." [1].

ونجد من النقاد من يعلن عن تبنيه لهذا المنهج، إذ يرى أن اهتمامه يتجه بالدرجة الأولى إلى النص، فالكاتبة (تهاني دربي) تقول: إنها لا تعتمد على فكرة مسبقة عند تحليل الآثار السردية، بل تعتمد على رؤيتها الخاصة، فهي لا تتعصب لمنهج بذاته، اجتماعيا كان أم لغويا، وفي هذا الصدد تقول: "أحب أن أسجل هنا قبل كل شيء أني لا أعتمد مدرسة معينة، بل أعتمد على رؤيتي الخاصة التي قد يطالها* الخلل. ولكنها تظل رؤية قارئة"[2].

ففي دراستها للمجموعة القصصية (ضمير الغائب) للكاتب (يوسف الشريف) نلحظ اهتمامها بالجوهر (المضمون) من خلال تلك العلاقة الإنسانية العامة، علاقة الإنسان بضميره، ودرجة الصراع الذي يدفع بالإنسان إلى النجاح، أو قد يدفع به إلى الفشل، وعن هذا المعنى تقول الكاتبة واصفة تلك الحالة النفسية التي تحدث لأي إنسان في هذا العالم: "ربما قصد القاص يوسف الشريف ذلك ليعطينا تصورا عاما لتلك الحالة التي تصيب إنسانا ما، أي إنسان في أي مكان وفي أي زمان، حالة الصدمة تلك التي يصبح فيها الإنسان في حالة خدر، تتراءى له أطياف، ويغوص معها في عمق الذكريات مسترجعا جمالها هربا من الآن، من الآنية التي هي أرض الواقع الصلد، فهل هي هروب إلى الجمال..." [3].

وعلى هذا النحو تستمر الكاتبة (تهاني دربي) في وصف تفاصيل هذه القصة، مستعينة في ذلك بطرح مجموعة من الأسئلة، وحين تصل إلى

---

(1) ينظر السابق، ص89.

(*) الصواب: يطولها.

(2) أحمد الفيتوري، جدل القيد والورد أوستون يوسف الشريف، ص54.

(3) السابق، ص52.

الجوانب الفنية فإنها تقتصر على الإشارة إلى الحدث والزمان والمكان، وذلك لأن الحدث كان خفيا غير ظاهر، فهو في قصة (ضمير الغائب): "مبهم، ولم يرد القاص أن يستفيد من إمكانية توضيحه بشكل يخدم القارئ في الإحساس بعمق المأساة، فالقارئ يرى نتائج حدث لم يعرفه، فيتعاطف بشكل ظاهري مع النتائج دون معرفة للسبب الحقيقي"[1].

وأما الزمان والمكان فقد أعطاهما القاص صفة تخيلية، كما تذكر الكاتبة (تهاني دربي)، وبذلك يكون تناولها للناحية الفنية مجرد إشارات سريعة تستند إلى طبيعة النص المدروس.

ويعد الناقد (سليمان كشلاف) من أبرز الكتاب الذين تنوعت اهتماماتهم فيما يتصل بالسرد ولاسيما القصة، ومن تلك الآثار النقدية مثلا: كتابات ليبية، ودراسات في القصة الليبية القصيرة، وشخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، وخيوط من ضوء القمر حول فرسان كتابة الدراما العربية، وقد تنوعت كتاباته وطريقة معالجته للنتاجات القصصية الليبية، بحيث لا يمكن للباحث في كتاباته أن يضعه ضمن أي اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي، فعند مراجعة كتابه: (كتابات ليبية) يتبين توظيفه للمنهج التأثري، فهو يسهب في الشرح وبيان الظروف التي نشأ فيها النص، ومن ذلك على سبيل المثال دراسته للمجموعة القصصية (الجدار) للقاص (يوسف الشريف)، وقد بدأ (سليمان كشلاف) هذه الدراسة بمقدمة عن القاص، ثم أجرى مقارنة بين قصة (حكايات قديمة)، وهي جزء من مجموعة (الجدار)، وبين قصة (بيت سيئ السمعة) للأديب العربي المعروف (نجيب محفوظ)، وبطبيعة الحال فإن الناقد لم يقصد إجراء مفاضلة بين العملين، وإنما أراد أن يشير إلى أن الظروف التي أوحت للكاتبين بإبداع هذين العملين واحدة، وقد كان الناقد (سليمان كشلاف) في

---

(1) السابق، ص55.

هذه المرحلة يعتمد في دراسته على الشرح وبيان المضمون العام للنص، دون محاولة التركيز على عناصر بنائية محددة في العمل، أو ربط اتجاه هذه المجموعة القصصية بنظرية معينة، وفي هذا الاتجاه يقول: "في قصة (حكاية قديمة) لمحة من (بيت سئ السمعة) للأديب المصري (نجيب محفوظ)، الشيوخ كانوا ينظرون لأم الضفائر وإلى أهلها على أنهم أسرة فاسدة، منحلة، والشباب كانوا ينظرون إليهم على أنهم أمل تحقق في رؤية الجديد، وبين هذا وذاك يدور صراع خفي يبرزه (يوسف الشريف) في محاولة كل من الحاج والشيخ (مختار) الوقوف في وجه (أم الضفائر) وعائلتها لترحيلهم، يؤلفون حكايات وإشاعات عنهم، يتداولون كلاما جارحا، القصد منه أن ترحل العائلة، ولكن بالرغم من ذلك يكشف (يوسف الشريف) عن إحساساتهم التي يحاولون إخفاءها عن الجميع"[1].

وعلى هذا النحو يمضي الناقد (سليمان كشلاف) في تحليل علاقة هذه الشخصيات ببعضها ويستنتج من كل ذلك أن القاص (يوسف الشريف) أراد أن ينبه إلى طبيعة الصراع الذي يحتدم على الدوام بين الأجيال، حيث إن شخصيتي (الحاج، والشيخ مختار) تمثلان الفكر التقليدي المحافظ، بينما تعبر شخصية (أم الضفائر) وعائلتها عن الاتجاه الآخر المنفتح المتحرر، فالمعنى العام – حسب رأي الناقد – يرمز إلى "الصراع بين الفكر التقدمي والفكر الرجعي، بين الشباب بتفتحهم وبابتساماتهم التي يستقبلون بها الحياة، وبين بعض الشيوخ وما تعمر به رؤوسهم من انغلاق فكري"[2].

(ب) المنهج الاجتماعي:

تعددت الدراسات التي اهتمت بالعلاقة القائمة بين الأديب ومجتمعه، فالبعض يركز على مدى تأثير المجتمع في المبدع وأثر ذلك على نتاجه

(1) سليمان كشلاف، كتابات ليبية، ص21.

(2) السابق، ص21.

الفني، والبعض الآخر يركز على مدى اهتمام الأديب بواقعه الذي يعيش فيه مع أبناء مجتمعه.

والسؤال الذي يطرح نفسه عند دراسة المنهج الاجتماعي: هل يعني الاهتمام بقضايا الإنسان التفريط في الجوانب الجمالية للسرديات، وبهذا يكون المضمون هو الشغل الشاغل للأديب؟ عند النظر في الآثار النقدية التي ظهرت في ليبيا منذ الخمسينيات نلحظ اهتماما بالمضامين المتصلة بحياة الإنسان، ولذلك نجد – مثلا – أن سبب تفضيل الناقد (كامل حسن المقهور) لقصة (إلى أين) للكاتب (خليفة التليسي) من بين مجموعة من الأعمال القصصية، نشرتها مجلة (صوت المربي) سنة 1955م يرجع إلى "أنها صورة حسية نفسية لانفعالات امرأة تعيش في ليبيا، امرأة قد تعيش في الشارع الذي تسكن فيه، تجدها قريبة جدا منك، امرأة تجدها في البيوت"(1).

يقرر الناقد (كامل المقهور) من خلال ما تقدم أن الأدب الذي لا يعبر عن المحيط الذي يعيش فيه الأديب ليس من الأدب في شيء، فهو يرى أن الأدب الهادف يجب أن يلتزم فيه القاص بقضايا مجتمعه، وذلك من خلال اقتباس شخصيات وأحداث وأماكن وأزمنة تتوافق مع البيئة التي يعيش فيها القاص، وقد ترتب على هذا الموقف للناقد (كامل المقهور) نشوب معارك أدبية سنفصل الحديث عنها في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

وإذا انتقلنا إلى الناقد (أمين مازن) فإننا نجده يعلن بصراحة عن تبنيه للاتجاه الاجتماعي، من خلال دراسته لرواية (المطر وخيول الطين)، للكاتب (خليفة حسين مصطفى)، وقد بدأ هذه الدراسة بمقدمة تنظيرية أوقعته في شرك التحديد والتعريف لفن الرواية، حيث يقول: "لقد بات من الثابت لدى كل من تابع النصوص الروائية التي عرفها الأدب العربي، سواء

(1) كامل المقهور، مجلة (طرابلس الغرب) يوليو 1955م، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، ص68.

تلك التي نقلت عن اللغات الأخرى، أو التي جاء بها المبدع العربي أصلا، إن الرواية لا تعدو في تعريفها المجمل أن تكون تصويرا لقطاع من الناس، قد تختلف تفاصيل حياتهم وتتقارب مشاكلهم، ولكن يجمعهم واقع معين، وتتقارب إسهاماتهم في الحياة بحسب قدراتهم وموقف الكاتب منهم..." [1].

ثم انتقل الناقد (أمين مازن) للإشارة إلى أن الاتجاهات الحديثة التي اهتمت بدراسة الرواية تحصر دور النتاج الأدبي في تجسيد المنظور الاجتماعي، فالحياة – في نظره – تصنعها المجموعة، بل إن نجاح الفرد يرتبط في الأساس بالآخرين.

ولتوضيح الصورة أكثر فقد لجأ الناقد(أمين مازن) إلى تلخيص أحداث الرواية التي تدور حول مشروع زواج (مسعود) أحد بسطاء الشارع من (وردة) أجمل فتيات الحي، وهي ابنة (عبد الحفيظ) تلك الشخصية التقليدية المحافظة، وقد كانت (وردة) الجميلة كما صورتها الرواية محط أنظار كل الشباب، والغريب في هذه الرواية أن والد (وردة) عرض ابنته على (مسعود) ذلك الرجل الفقير، الذي كان يساعد أمه المسكينة التي تعمل في خدمة البيوت، ورفض في المقابل كل الوجهاء الذين تقدموا لخطبتها.

عند التوقف على المنهج الذي وظفه الناقد (أمين مازن) في دراسة هذه الرواية، نلحظ أنه يؤكد على القيمة التي أراد المبدع (خليفة حسين مصطفى) إيصالها إلى المتلقي، وذلك من خلال تكوين صورة للشخصيات التي نجح الروائي في إبرازها من واقع الحياة في ليبيا، وفي هذا الصدد يقول الناقد: "والعمل الفني في مفهومنا النقدي لا يستحق أن يدعى فنا ما لم تتحقق له الدلالة الاجتماعية والتقدمية، أو غير الرجعية على الأقل، فإننا نستطيع أن نقول – بلا حرج – إن هذه الرواية لا تفتقد الدلالة الاجتماعية الجيدة، فهي

---

(1) أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص8.

تدين الشعوذة، وتسخر من المتاجرة بالـدين، وتفـضح الـذين يتظـاهرون بالفضيلة ويبطنون خلافها، وتؤهل مسعود لزواجه هذا نتيجة استقامته، وتدفع وردة إلى القبول به بعد أن عرفت سر العاهة التي يشكو منهـا كتفـه، لأن مرجعها تلك العصا الغليظة، التي هوت عليه من بوليس العهد المباد، عندما كان يشترك في إحدى المظاهرات..." [1].

ويركز الناقد (سليمان كشلاف) على المنهج الاجتماعي في تفـسيره لبعض الأعمال القصصية. ونلحظ ذلك في كتابه (دراسات في القصة الليبية القصيرة)، وقد اعتمد الناقد في اختياره لمنهج الدراسة على طبيعـة العمـل الفني، انطلاقا من أن "أردأ نوع من النقاد هو الذي يصر على فـتح الأثـر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مـسبق وأيـديولوجيا مـسبقة، إن المناهج جميعا يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمـه، ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير بروكست: أي منهج جاهز مسبق، الأثر الأدبي هو الذي يعين للناقد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به..." [2].

وقد اعتمد الناقد في توظيفه للمنهج الاجتماعي على رصد مجموعة من القضايا الاجتماعية، كانت في السبعينيات محط أنظار المبدعين فـي مجـال القصة، ومن بين تلك القضايا: وضع المرأة في المجتمع الليبي، بالإضافة إلى تفضيل الذكر على الأنثى، وقد كانت معالجة الناقد (سليمان كشلاف) لهـذه القضايا من خلال دراسته لبعض نتاج القاص (محمد علي الشويهدي) عبر مجموعتيه القصصيتين (أحزان اليوم الواحد) و(أقوال شاهد عيان)، وقـد لاحظ الناقد من خلال دراسته أن "وجود المرأة مرفوض بالنـسبة للمـواطن الليبي في حالتين، أن تكون ابنته أو أخته، مقبولة في حالتين أيضا، أن تكون أمه أو حبيبته، وفي بعض الأحيان زوجته..." [3].

---

(1) السابق، ص12.

(2) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ط2، بيروت: دار الطليعة، 1981م، ص8.

(3) سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ص10.

وفي السياق نفسه يشير الناقد إلى قضية تفضيل الذكر على الأنثى، ويرى أن سبب ذلك راجع إلى الاعتقاد بأن الذكر هو الذي يحافظ على اسم الأسرة وثروتها، ويديم تواصل النسل في الشجرة المباركة، وأما البنت فهي مصدر القلق والعار والفضيحة: "البنات بذرة إبليس النجس في كل بيت، البنات نبت شيطاني، كان العرب يقبرونه في لحظة مولده، البنات آفة تصيب الرجال، مسعودة بذرة نجسة ونبت شيطاني، وآفة أصبت بها رغم أنني لم أرتكب أي إثم منذ وعيت الخير والشر..."[1].

والقصة تشير إلى حقيقة اجتماعية زمن كتابتها، تتمثل في عادة الاحتفاء بالمولود إذا كان ذكرا، والتبرم بقدوم الأنثى، ذلك أن "الفضيحة والعار دائما، وبالذات في مفهوم الشرف والعفة، لا يلتصقان إلا بالأنثى كطرف فاعل، ومن ورائها أسرتها التي ستتلقى الصدمة، وحتى مع عدم حدوث ما يشين من الأنثى وبقائها دون زواج فإنها أيضا تمثل لدى الذكر هما آخر..."[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الناقد (سليمان كشلاف) يركز على طريقة أداء المبدع وكيفية الإيحاء بالمعنى عن طريق توظيف الكاتب للشخصية القصصية، أي بمعنى أن الناقد يهتم بكيفية القول أكثر من اهتمامه بما قيل، ويتضح هذا المسار للناقد في إطار المنهج الاجتماعي من خلال دراسته لأعمال الكاتب (خليفة التكبالي)، وفي هذا الصدد يذهب (كشلاف) إلى القول: "إننا لا نستطيع أن نفصل تأثيرات حياة (خليفة التكبالي) عن قصصه، سواء من حيث اختيار نوعيات الأشخاص، أو في رسم سلوكهم الاجتماعي، أو في تعدد النماذج التي قدمها، لذلك نجد أن التمرد الفردي في قصص (خليفة التكبالي) يشكل أحد العناصر المهمة في تشخيصه للواقع الاجتماعي وللمشكلة الاجتماعية والسياسية بكافة صورها، في سبيل السعي

(1) محمد الشويهدي، مجموعة أحزان اليوم الواحد، ليبيا: منشورات مكتبة قورينا، 1973م، ص73.
(2) سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، 14.

وراء الوصول إلى مجتمع سليم خال من العيوب والممارسات السيئة..."[1].

وإذا ما انتقلنا إلى الكاتب (خليفة حسين مصطفى) فإننا سنلحظ اهتمامه بالاتجاه الواقعي، سواء فيما يتصل بكتاباته الإبداعية مثل رواياته: (المطر وخيول الطين)، و(جرح الوردة)، و(من حكايات الجنون العادي)، و(عين الشمس)، أم ما يتصل منها بالجانب النقدي مثل: (آراء في كتابات جديدة)، و(دراسات في الأدب)، و(الضفة الأخرى)، ففي دراسته النقدية لأعمال (محمد أبو القاسم الهوني) يؤكد على أن أولى درجات الاهتمام يجب أن يوجه إلى هدف العمل الإبداعي، فهو يقول: إننا "مهما قلنا عن حرية الفن وبراءة التجربة فإن ذلك لا يعني التفريط في قيم وأهداف العمل الإبداعي ورسالته الاجتماعية، أو فصله عن الحقيقة اليومية والتجربة الإنسانية"[2].

والناقد يرى في أعمال (محمد الهوني) تصويرا للواقع الليبي بشكل مباشر، لا يكاد يبتعد عن التصوير المرآوي، حيث إنه يعتمد في بنائه القصصي على البساطة، فيلتقط نماذجه القصصية من الشوارع والأسواق والمحطات، أي من طبقات المجتمع المسحوقة، ومن نماذج ذلك قصة (بائع التبغ) التي يصور فيها (محمد الهوني) ذلك الطفل وهو يبيع علب التبغ في الشوارع ليحصل على بعض المال، بعد أن رحل والده إلى الدار الآخرة، وفي قصة (الغائب) أيضا يركز الكاتب (محمد الهوني) على مظهر آخر من مظاهر المعاناة والحرمان التي يتعرض لها الأطفال، والتي كان مصدرها وفاة والد الطفل، وزواج أمه برجل آخر، يدفع به هذا الرجل إلى سوق العمل ليساعد في أمور الحياة ومتطلبات الأسرة.

ومع أن الكاتب (محمد الهوني) يستمد من الواقع مادته القصصية، فإنه يأخذ هذا الواقع ويعيد كتابته كما هو، أي تحويل الصورة الواقعية إلى

(1) السابق، ص138.
(2) خليفة حسين مصطفى، الضفة الأخرى: قراءات في الأدب الليبي الحديث، ص62.

صورة لغوية، وبالتالي فإنه لا يحاول أن يضيف إليه شيئا جديدا، ومع ذلك فإن الأمر مبرر – في نظر الناقد خليفة حسين مصطفى – ما دام يهدف إلى تعرية بعض المخالفات، وإيقاظ الضمير الاجتماعي نحو الأطفال، وفي اتجاه هذا المعنى يقول الناقد: "إننا نلمس في قصص محمد أبي القاسم الهوني الوجه الآخر للحياة، ثم نراه يقترب أكثر فأكثر من بؤس الإنسان المحروم وأمنياته المعذبة، وبالرغم من أنه يضفي على قصصه أحيانا مبالغة غير مقنعة فنيا، فإنه يظل مع ذلك شديد الالتصاق بالتجربة الواقعية، ولعل هذا ما يجعله يجهد في تحويل أية مادة حياتية إلى مادة قصصية، يشكلها بطريقته وبأسلوبه الخاص، وهو مطمئن إلى أن الواقع وما يجري فيه يفوق مخاض الخيال وليس له من حدود"[1].

إن الناقد (خليفة حسين مصطفى) كان ينطلق في تطبيقاته من داخل النص السردي، ولم يكن يهتم بالتنظيرات التي تصنف المنهج، أو ترجعه إلى أصول شرقية أو غربية، فلم يكن يهتم إلا بالكشف عن دلالات المبدع التي كان يريد من ورائها معالجة قضية من قضايا المجتمع الليبي.

ويؤكد الناقد (رمضان سليم) على الخط الذي يجسد الواقع الاجتماعي في الأعمال السردية، ويظهر ذلك من خلال دراسته التي حملت عنوان (الرؤية الأدبية)، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الناقد يؤكد على أهمية النظر إلى النص الأدبي من خلال مثلث المبدع والمتلقي والنص، وقد رأى في تطبيقاته النقدية لنتاج الروائي (أحمد إبراهيم الفقيه) أن توظيف المنهج الاجتماعي أنجح من الاتجاه النفسي التحليلي، وفي هذا الصدد يقول: "نفضل أن نضع الخصائص الفردية والذاتية في إطارها الاجتماعي وربطها بحركة الفرد داخل الجماعة، وبالتالي لا تكون المصطلحات المستخدمة داخل هذا البحث ذات دلالات نفسية محضة، أو مفرغة من المدلول الاجتماعي،

(1) السابق، ص73.

بل ينبغي تنسيبها إلى الكائن الفرد داخل المجتمع، وليس إلى الكائن الفرد المعتقل داخل رغباته وطفولته ونوازعه الذاتية"[1].

وهكذا فالناقد يرى في قصة (الجراد) للكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) انعكاسا للواقع والبيئة الليبية المحافظة، التي تتوجس من كل جديد، والذي رمز إليه الكاتب بالجراد، ذلك القادم غير المرغوب فيه، بحيث تركز القصة على كيفية التصدي لهذا الخطر، وإبراز الصورة التي تعبر عن حاجة الفرد للاتحاد مع الجماعة للوصول إلى الأمن والطمأنينة.

ويختار الناقد (إدريس المسماري) المنهج الاجتماعي في دراسته للأعمال السردية، إذ إنه يشير في مقدمة كتابه (ذاكرة الكتابة في القصة والرواية الليبية) إلى تبنيه لهذا الاتجاه النقدي فيقول: "الرؤية المنهجية التي أتكئ عليها في قراءتي النقدية هي المنهجية الاجتماعية الثقافية، بما تعنيه من شمولية اقتصادية، سياسية، تاريخية، وهذا المنطق المنهجي يتعاطى أولا وأخيرا مع النص الأدبي بهويته الأساسية، وهو الأدب بما يتضمنه من خصائص جمالية لغوية وأسلوبية"[2].

فمن خلال متابعة الناقد لنتاج الروائي (أحمد إبراهيم الفقيه) ولاسيما في روايته (سأهبك مدينة أخرى) يحاول الكشف عن حيثيات الواقع الاجتماعي المضطرب الذي يسعى الروائي (أحمد الفقيه) إلى معالجته من خلال عمله سالف الذكر، فالناقد يرى أن الكاتب (أحمد الفقيه) يسرد وقائع زماننا العربي، وما يعتمل فيه من تناقض من خلال ذلك الصراع بين العادات والتقاليد المحافظة في مجتمعنا العربي، وبين الزمن الحاضر المتطور في مجتمع الغرب، والمثقف

---

(1) رمضان سليم، الرؤية الأدبية: إضاءات في الأدب والنقد، ط1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م، ص167.

(2) إدريس المسماري، ذاكرة الكتابة في القصة والرواية الليبية، د.ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م، ص7.

العربي – حسب رأي الناقد – يعيش هذه الأزمة، حيث تتصارع "قيم وعادات الواقع الذي ولد وعاش جزءا أساسيا من حياته فيه، وعالم آخر نهل من معارفه ودرس تاريخه وقيمه وعرف تطوره الثقافي والعلمي، بين هذين النموذجين وقف المثقف العربي يبحث عن طريق يحل المعادلة الصعبة لحياته، وكيف يكون منتسبا حقيقيا للعصر ولا ينسى ماضي الأجداد؟ كيف يمزج الماء بالنار، الغرب بالشرق، الأصالة بالمعاصرة(*)؟..."(1).

وقد عكس الكاتب (أحمد الفقيه) ذلك من خلال رحلة بطل روايته (خليل الإمام) إلى بريطانيا لتحضير درجة الدكتوراه حول (الجنس والعنف في ألف ليلة وليلة)، وقد كان الروائي يسعى للكشف عن حالة التناقض بين عالم الكبت، وبين عالم التحرر، وقد رأى الناقد أن تناول مثل هذه الموضوعات ليس غريبا على الكاتب (أحمد الفقيه)، حيث يمكن ملاحظة ذلك "في أغلب أعماله القصصية التي عالج فيه الحرمان العاطفي والتواصل الإنساني في مجتمعه الشرقي، وهي الهموم التي تشغل أبطاله الباحثين عن الحب والارتواء العاطفي والجنس الذي لا يتحقق إلا عبر اللقاء بالمرأة الأوربية كما في قصة: اربطوا أحزمة المقاعد، والبحر لا ماء فيه، وأحبيني هذه الليلة...، والهدف من العلاقة هو المتعة والتحرر من الكبت الاجتماعي الذي يخلقه غياب الحب والتواصل ما بين الرجل والمرأة..." (2).

ويمثل الباحث الأكاديمي (أحمد الشيلابي) منحى يرى في الاتجاه الاجتماعي وسيلة للكشف عن عالم الرواية الذي يوظفه المبدع للكشف عن الواقع من خلال هذا الوسيط الإبداعي، ويرى أن مهمة الناقد هي فك شفرة الحقيقة الأدبية التي هي انعكاس للحقيقة الاجتماعية، وذلك من خلال بيان أوجه التشابه بين الواقع الاجتماعي والواقع الروائي.

(*) المقصود هو القديم بالمعاصرة.

(1) السابق، ص12.

(2) السابق، ص18.

ويسعى الباحث في دراسته الأكاديمية التي حملت عنوان: (القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية) إلى "الكشف عن تأمل الروائي لواقعه الاجتماعي من خلال معطياته حين يبني عالما تخيليا، فهو ذات فاعلة تصدر عن موقف أو عن رؤية لا تنسخ الواقع حرفيا أو تعكسه على نحو مرآوي"(1).

وقد ركز الباحث في هذه الدراسة على طبيعة الاتحاد بين الرؤية الأدبية والقضية الاجتماعية، أي بين الدلالة الاجتماعية والأداة التعبيرية، ومدى تأثير الواقع بكل تناقضاته في المبدع من خلال دراسة القضايا الاجتماعية ذات الصلة بالمستوى الثقافي، بالإضافة إلى اهتمامه بدراسة التباين في الأصول والأعراق، وكذلك التطرق إلى اختلاف العادات والتقاليد والقيم من جيل إلى آخر، فيما يعرف بصراع الأجيال، وكذلك اختلاف العادات والتقاليد من مكان لآخر، كالفرق بين القيم التي تميز سكان الأرياف والبوادي عن المدن، وأخيرا الاهتمام بقضايا المرأة في المجتمع الليبي.

ويشير (أحمد الشيلابي) في دراسته إلى أهمية الابتعاد عن وضع الفروض التي تسبق عملية التحليل للنتاج السردي، وهو بذلك ينبه إلى مخالفته لمنهج (جولدمان) في هذه الناحية على وجه التحديد، حيث يقول: "تختلف دراستنا هذه مع غولدمان في أنه كان يضع فروضا أساسية على غرار منهج علم الاجتماع والانثروبولوجيا، ويسعى إلى إثبات تلك الفروض بدراسات نظرية ومناهج استقرائية...، بينما تذهب دراستنا هذه إلى مقارنة الواقع الموضوعي من العمل الروائي، بوصفه دوالا يقع مدلولها خارجها، وكشف الصورة التي يتجلى فيها ذلك الواقع من خلال رؤية الروائي معتمدين في ذلك على الموازنة بين الواقع الاجتماعي والواقع الروائي"(2).

---

(1) أحمد محمد الشيلابي، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، ط1، ليبيا: اللجنة الشعبية العامة للثقافة، 2006م، ص8.

(2) السابق، ص79.

وبناء على ما تقدم فقد حدد صاحب هذه الدراسة الروايات التي تدخل في إطار هذه المعالجة الاجتماعية، وذلك حتى لا يقع في تناقض مع المنهج الذي جعله أساسا لهذه الدراسة النقدية، والأعمال الروائية التي دخلت في زمن هذه الدراسة التي بدأت من سنة 1961م إلى سنة 1995م هي (اعترافات إنسان) لمحمد فريد سيالة، نشرت سنة 1961م، و(من مكة إلى هنا) للصادق النيهوم، نشرت سنة 1970م، و(ثلاثون يوما في القاهرة) لمحمد القمودي، نشرت سنة 1971م، و(شيء من الدفء) لمرضية النعاس، نشرت سنة 1972م، و(نافذة على المطل الخلفي) لمحمد علي عجينة، نشرت سنة 1973م، و(وميض في جدار الليل) لأحمد نصر، نشرت سنة 1974م، و(في المنفى) لرجب بودبوس، نشرت سنة 1975م، و(المطر وخيول الطين) لخليفة حسين مصطفى، نشرت سنة 1981م، و(المرأة التي استنطقت الطبيعة) لنادرة العويتي، نشرت سنة 1983م، و(جرح الوردة) و(من حكايات الجنون العادي) لخليفة حسين مصطفى، نشرتا سنة 1985م، و(رجل لرواية واحدة) لفوزية شلابي، نشرت سنة 1985م، و(حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه، نشرت سنة 1985م، و(رباعية الخسوف) لإبراهيم الكوني، نشرت سنة 1989م، و(الثلاثية) لأحمد الفقيه، نشرت سنة 1991م، و(هذه أنا) لشريفة القيادي، نشرت سنة 1994م.

ومن النماذج التطبيقية للناقد – على سبيل المثال – متابعته لقضايا المرأة في ليبيا، والتي خصص لها القسم الثاني من هذه الدراسة، وقد كانت رواية (اعترافات إنسان) للكاتب (محمد فريد سيالة) مثالا تتبع من خلاله الباحث حقيقة المعاناة التي كانت تعيشها المرأة في ليبيا فترة الخمسينيات، وقد عكس الروائي مظاهر تلك المعاناة من خلال أحداث الرواية التي تبدأ ببحث بطل الرواية (سليم عبد الملك) عن زوجة تشاركه حياته، ولم يكن أمامه من خيار إلا أن يرسل أمه أو إحدى قريباته لتختار له زوجته، والسبب

في ذلك يرجع إلى سلطة العادات والتقاليد التي تمنع اختلاط الرجل بالمرأة، وما إن تم له ذلك الزواج بقريبته (مريم) حتى يكتشف أن هذه المرأة لم تكن في المستوى الذي كان يتوقعه: "كنت أنتظر منها أن توجه لي بعض الأسئلة في المواضيع التي لم تفهمها، ولكنها فاجأتني بأسئلة سخيفة رعناء"[1].

يرى الباحث (أحمد الشيلابي) أن بطل الرواية يدرك أن البيئة والمجتمع هما سبب الجهل الذي كانت تعيشه (مريم)، فهي مسلوبة الإرادة، خاضعة لسلطة التقاليد التي يعلن بطل الرواية عن كفره بها: "كنت أريدها آدمية تشعر بوجودها، لأنها تحس بحريتها وتعمل على إثبات هذا الوجود، فاكتشفت أنها مجرد آلة صماء في يد ما يسمونه العادات والتقاليد"[2].

وعلى هذا النسق يستمر الناقد (الشيلابي) في محاولته الكشف عن أوجه التشابه بين الواقع الاجتماعي في ليبيا فترة الخمسينيات والستينيات، وبين العمل الإبداعي الذي يحاول أن يعالج ويلمس بعض تلك المظاهر الاجتماعية التي كان يعيشها المواطن في ليبيا، والناقد في العموم يرى أن هذا العمل الروائي ينطوي على "تعاطف مع المرأة، فالرواية تعرض لقضية المرأة من جانب ما تتعرض له من ظلم اجتماعي، وتتساوق هذه الرؤية مع ما كان يراه بعض المثقفين من مناداة بحرية المرأة...، لكن المستوى المقنع لبنية الرواية يكشف عن جانب خفي يتمثل في تبخيس المرأة، ووضعها في موقع هامشي، في حين يحتل الرجل بؤرة المركز، فالرواية صوت رجالي واضح يغيب فيه صوت المرأة، وعندما يعالج الرجل قضية المرأة فإنه يثير في الواقع قضيته هو، يعرف ذلك من خلال النرجسية الواضحة التي ينظر بها الرجل إلى ذاته، وتضخيمها حتى يطغى صوته على صوت المرأة"[3].

---

(1) محمد فريد سيالة، اعترافات إنسان، ط1، الاسكندرية: دار الشرق الأوسط، 1961م، ص92.
(2) السابق، ص104.
(3) أحمد الشيلابي، القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، ص417.

(جـ) المنهج النفسي:

يركز أصحاب هذا الاتجاه على شخصية المبدع، إذ إنهم يتخذون من النتاج الأدبي وسيلة للكشف عن هذه الشخصية المبدعة، ولكن إذا ما نظرنا إلى حركة النقد في ليبيا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فإننا سنلحظ قلة الدراسات التي اتخذت من الاتجاه النفسي منهجا لتحليل ودراسة الأعمال الإبداعية بشكل عام، والسردية منها على وجه الخصوص.

ويرى الناقد الروائي (أحمد إبراهيم الفقيه) أن مرحلة الإبداع الروائي لا تتم في حالة الوعي، إذ إن عملية الكتابة تبدأ عنده قبل أن تصبح الفكرة مشروعا ذهنيا واضح الملامح، ثم يترك نفسه للأسطر تقوده دون وعي، وفي هذا الصدد يقول: "عندما أنتهي من وضع القصة على الورق، أنشغل بعدئذ بكتابتها في صيغتها النهائية، أفعل ذلك متعمدا من أجل تحقيق أقصى قدر من العفوية والتلقائية، وأفعله ثقة في ملكة الإبداع التي تتجاوز الوعي والإدراك..." [1].

ويؤكد (أحمد إبراهيم الفقيه) على تبنيه لهذا المنهج النفسي عند كتابته للثلاثية[2]، وهذا العمل في نظر صاحبه يختلف عن "الأعمال الروائية ذات الأجزاء الكثيرة مثل رواية الأجيال، كما تختلف عن روايات الرصد للواقع الاجتماعي، أي روايات الأحداث والتحولات، إنها رواية تعتني بالتحولات النفسية وتتعامل مع الزمن النفسي لا الزمن التاريخي، وتستفيد من هذه الصيغة التي كتبت بها بعض القصص القصيرة، والتي لا تكتفي بالواقع وإنما تغنيه بالحدس والرؤيا، كما تهتدي بهذه التقسيمات التي يقول بها علم النفس عن النفس البشرية، أي الأنا والأنا الأعلى والهو"[3].

---

(1) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، د.ط، الدار العربية للكتاب، د.ت، ص11.

(2) الرواية الأولى سماها: (سأهبك مدينة أخرى)، والثانية: (هذه تخوم مملكتي)، والثالثة: (نفق تضيئه امرأة واحدة) نشرتها دار رياض الريس، لندن قبرص، في طبعتها الأولى سنة 1991م.

(3) السابق، ص11.

ويلاحظ الكاتب (الطيب الشريف) أن اهتمام (أحمد الفقيه) بالاتجاه النفسي في كتاباته القصصية والروائية واضح، فمثلا في قصته (اربطوا أحزمة المقاعد) يركز المبدع على الغوص في أعماق النفسية للمواطن الليبي فترة الستينيات، وبيان موقفه من الجنس، وقد جرت أحداث هذه القصة على متن الطائرة، إذ يصور المبدع ما جرى على لسان بطل قصته فيقول: "أعجبني مقعد بجوار النافذة، جلست إليه، الذي أعجبني أكثر أن جارتي في المقعد امرأة بلا زوج، ولا أطفال، إنها مسافرة وحيدة، وإنها جميلة، وإنها بجواري على المقعد، وحركة صغيرة، وكلمة صغيرة، ستفتح بيني وبينها عالما جديدا، سوف يجري في دمي، وأجد فيه علاجا لأمراضي، ونظرت باشتهاء إلى ذراعها الذي يسيل كنهر العسل، تفصل بيني وبينها مساحة صغيرة، كان مجتمع الطائرة هادئا، كأنه يتواطأ معي ضد الجارة الصغيرة، اطمأننت، وشحنت هذه الطمأنينة كتفي بقوة دفع جديدة..." [1].

وبعد محاولات البطل المتكررة كما يصف الباحث (الطيب الشريف) ينجح في الوصول إلى لمس كتف جارته على متن الطائرة، يقول القاص واصفا تلك اللحظة: "وصل كتفي إلى كتفها، وسجد راكعا فوق رخام ذراعها، وغمرت مسام جسدي قشعريرة لذيذة، سرت من ذراعها إلى كتفي، إلى كل جسدي، وأحسست بدمي يتحرر من ثقله، وتخثره، ويركض كجياد برية، لم تمتد إليها يد سائس"[2].

بناء على ما سبق من عرض تلك القطعتين، فإن الباحث (الطيب الشريف) يرى أن القاص (أحمد إبراهيم الفقيه) نجح في سبر أغوار نفسية بطله، وذلك من خلال مقدرته على التحليل النفسي لشخصية البطل الذي يعد "نتاج مجتمع متخلف، يقف من الجنس موقفا معقدا، تفرضه ثقافة موروثة،

(1) أحمد الفقيه، قصة اربطوا أحزمة المقاعد، الصحافة الأدبية في ليبيا، الطيب الشريف، ص532.
(2) السابق، ص533.

متراكمة، تتعكس عليه في موقفه من جارته في الطائرة، فيعيش لحظة صــراع عنيف مع نفسه، ومشاعره تجاه الجنس، وتجاه الناس في علاقتهم بالجنس"[1].

وأرى هنا أن الناقد (سليمان كشلاف) يتخذ مــن المــنهج النفــسي أداة للتحليل النقدي، فعند النظر في كتابه: (شخصيات رافضة فــي القــصة الليبية القصيرة) يتضح اهتمامه بهذا الاتجاه، وذلك من خلال تفسيره لسلوك بعض الشخصيات القصصية التي اختارها، بالإضافة إلــى تركيــزه علــى شخصية المبدع التي تحاول – في بعض المواضع – استثمار بعض المواقف لإظهار رأي، أو فرضه على مسار الأحداث بشكل مباشر أو غير مباشــر، ويمكننا ملاحظة ذلك في هذه الدراسة التي أجراها الناقد للمجموعة القصصية (الجدار) للكاتب (يوسف الشريف)، والتي يرى فيهــا الناقــد (ســليمان كشلاف) أن القاص أراد من خلالها أن "يعرض رأيه فــي مــسألة معينــة، بالأحرى هو يحاول أن يقدم للناس حدثا معينا بطريقة معينة فــي العــرض، دون أن يحاول فرض رأيه عليهم في تلك المسألة، لكنك تشتم رأيه النهــائي من ذلك الحوار الساخن حينا، ومن الصمت الذي هو أبلغ من الكــلام حينــا آخر، منبعثا من خلال كلمات أبطال قصته"[2].

ولتأكيد هذه الفكرة التي أراد الناقد (سليمان كشلاف) بيانها عــرض مقتطفات من قصة (الجدار) التي تدور أحداثها في شارع من شوارع مدينة طرابلس، ومضمون القصة يتمثل في هجر شخصية (مفتاح) لهذا الــشارع الذي كان يسكنه مع رفاقه وجيرانه البسطاء، والسبب في ذلك يرتبط بالوظيفة التي استطاع من خلالها بطل القصة تغيير حياته ومستواه المعيــشي، وفــي اليوم الذي قرر فيه بطل القصة (مفتاح) العودة لزيارة أصدقائه ومجالستهم

---

(1) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص534.

(2) سليمان كشلاف، شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، ط1، ليبيا: الدار الجماهيريــة للنشر والتوزيع والإعلان، 2001م، ص33.

كان الجميع له بالمرصاد، فلم يقبلوا عودته وجلوسه بينهم، لأنه في نظرهم لم يعد ينتمي إليهم.

وقد لجأ الناقد (سليمان كشلاف) من خلال توظيفه للمنهج النفسي إلى طرح مجموعة من الأسئلة، توجه بها إلى شخصية المبدع، ومن ذلك على سبيل المثال قوله: "أليس هناك من أمل في أن يغفر لمثل هذا الإنسان خطأه عندما يحاول التراجع؟ إن (يوسف الشريف) يعلن لنا حكمه بالرفض بالرغم من كشفه لمشاعر بطله، وهو يزدري شارعه القديم وصحبه الذين أمضى معهم سنين طويلة من عمره، تجمع مختلف الذكريات والهموم، فلماذا إذن يتعرض لكل ذلك الإذلال؟..."[1].

وتأسيسا على ما سبق يحاول الناقد (سليمان كشلاف) الإجابة على هذه التساؤلات التي أطلقها فيقول: "لعل ذلك النقاء الذي يبحث عنه (يوسف الشريف) بين البشر هو الذي يمنع أمثال (مفتاح) ممن سقطوا مرة، من الوقوف عند مثل وأخلاقيات نبيلة، وبالتالي تكون النتيجة هي هذا الرفض له، ولكل ما يمثله كنموذج انهزامي[2]"[3].

ويرى الناقد (بشير الهاشمي) أن سمات القلق والتوتر والتأزم صفات ميزت أغلب النتاج القصصي الذي ظهر في فترة الستينيات، وكان (يوسف الشريف، وأحمد إبراهيم الفقيه، وخليفة التكبالي، وكامل حسن المقهور) من أشهر الكتاب الليبيين الذين برزت نتاجاتهم في الساحة الأدبية في تلك الفترة، ويشير الناقد في هذا المقام إلى أن طبيعة النص القصصي هي التي تفرض على الدارس اختيار المنهج لدراسة مثل هذه النتاجات السردية، فالشخصيات – مثلا – هي من أبرز المكونات التي تعبر عن طبيعة الشخصية المبدعة

(1) السابق، ص40.
(2) الصواب: بوصفه أنموذجا انهزاميا.
(3) السابق، ص40.

للعمل السردي، وهي تعكس أيضا – حسب رأي الناقد – حقيقة "مجموعة من البشر الذين تضج بهم الحياة في الشارع والدكان والعمل والمقهى والبيت، وفي الفراغ المتناهي حينما لا تكون لإنسان من مشاغل سوى مجموعة من العذابات والأماني والأحلام..."[1].

ويركز الناقد (الهاشمي) على دلالة الرمز في إطار المعالجة النفسية للنص، إذ يلاحظ أن هناك ارتباطا بين بداية بعض القصص ونهايته، فهو يستفيد من دلالات بعض هذه الرموز التي يزخر بها النص القصصي عند كاتب مثل (يوسف الشريف) في مجموعته (الجدار)، حيث يقول عن ذلك: "لعل من مظاهر القلق البالغة الحدة في قصص يوسف الشريف بداياتها التي يستهل بها في سرد وقائع قصصية بمحاولة الكشف عن سر مرتبط بحادث معين أو شخصية معينة، وأيضا نهاياتها التي يختتمها بالرحيل أو الخروج وعدم العودة، وهي رموز تتخذ موقفا لمقاومة السلبية أو الاختفاء الفجائي، وهاتين النقطتين البداية والخاتمة يمثلان خيطي ربط في معظم قصصه، فما أكثر الشخصيات التي يأخذ الكاتب في استشراف أسرارها، ثم ينتهي بها إلى الرحيل والخروج من الشارع أو البيت أو الباب، وهو قمة القلق المأساوي الذي تحمل معاناته وتتفاعل معه تلك الشخصيات، وتداري بها إحساسها المأزوم داخل ذلك المجتمع الذي يفرض علاقاته الجائرة عليهم..."[2].

(د) المنهج البنيوي:

ارتبطت الدراسة البنيوية للنتاجات السردية العربية بالمنهج الذي اختطه (جيرارجينيت)، وقد ظهرت مجموعة من الدراسات والبحوث العربية اهتمت بطروحات (جينيت) فيما يتصل بدراسة وتحليل النصوص القصصية والروائية، ويعد (سعيد يقطين، وعبد الملك مرتاض، وعبد الرحيم

(1) بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، ص113.
(2) السابق، ص114.

الكردي، ونبيلة إبراهيم، وسيزا قاسم، وعبد الله أبو هيف، وآمنة يوسف، ومحمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، وفاطمة سالم الحاجي من أبرز الكتاب العرب الذين تأثروا بمنهج (جينيت) في دراسة السرد وتقنياته.

وتركز هذه الدراسات السردية على مجموعة من البنى النصية المكونة للعمل السردي، وذلك مثل بنية الزمان، والمكان، والفواعل، والخطاب، والشخصية، والإيقاع، والحوارية، والتناص...الخ.

وتعد دراسة الباحثة (فاطمة الحاجي): الزمن في الرواية الليبية، من أبرز الآثار النقدية التي تناولت جنس الرواية بالدراسة من خلال توظيفها للمنهج البنيوي الشكلي، حيث إنها اعتمدت على نظرية (جينيت) في السرد، وجعلتها أساسا في دراستها، وذلك واضح من خلال إجابتها لهذا السؤال الذي طرحته بهذه الصيغة: "ما هي الوسائل الإجرائية التي يمكننا استعمالها ونحن نحدد مجال دراستنا في زمن القصة، زمن الخطاب من خلال النص الروائي قيد البحث، كان لابد للعودة إلى آراء (جيرارجينيت)...، والاستفادة بها في تغطية الجانب البنيوي من الدراسة، خاصة وأن أغلب الدراسات الحديثة تعتمد عليه، لما يحمله من مستوى نظري إجرائي مساعد في دراسة الزمن، وتقسيماته المعتمدة في هذه الدراسات..." [(1)].

وقد اقتصرت هذه الدراسة على جانب واحد من جوانب البناء الفني للرواية، وهو الزمن، الذي يعد من أبرز المكونات الشكلية في بناء الرواية، وهو بالإضافة إلى ذلك من أبرز الموضوعات الأكثر حظوة في حقل الدراسات البنيوية الحديثة، وقد قسمت الباحثة هذه الدراسة إلى مدخل تناولت فيه مفهوم الزمن في الثقافات المختلفة، ثم قسمت الدراسة إلى مستويين رئيسيين: تناولت في المستوى الأول الجانب البنائي الذي قسمته إلى فصلين: تناولت في الأول ملخص الرواية المدروسة، وأسلوب الاسترجاع والاستباق،

(1) فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص74.

وفي الفصل الثاني تعرضت لدراسة السرد وتقنياته مثل: الخلاصة والحذف والمشهد والوقف والمونولوج، وتناولت في المستوى الثاني: الجانب الدلالي الذي قسمته هو أيضا إلى فصلين، تناولت في الأول: أنوع الزمن والمفارقات الزمنية ودلالتها، والعلاقة بين الأزمنة ودلالتها، وأما الفصل الثاني فقد خصصته الباحثة لدلالة الزمن اللغوية، وكذلك إجراء عملية إحصاء للفظ الزمن في الرواية موضوع الدراسة، كما حاولت تركيب الأزمنة التي وردت في الثلاثية، وبيان دلالتها في السياق العام للبنية الروائية العربية في ليبيا.

وفي هذا السياق أيضا وظف الباحث الأكاديمي (خالد جهيمة) المنهج البنيوي في بعض المواضع من دراسته التي حملت عنوان: (الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني)، ويمكن ملاحظة ذلك في الفصل الثاني من دراسته، والذي خصصه لرواية (التبر)، حيث استخدم الباحث بعض تقنيات المنهج البنيوي الشكلي، وذلك مثل استخدام الروائي لأسلوب (المونولوجات)، إذ استطاع بواسطة هذا الأسلوب الكشف عن شخصية البطل، وفي هذا الصدد يقول الباحث (جهيمة): "لقد تكشفت لنا من خلال هذه المنولوجات شخصية أوخيد، إنها شخصية شفافة عاطفية تتمتع بحس مرهف وشعور بالآخر لا حدود له، لكنها في الوقت نفسه، تكشف عن مواقف رجولية أساسها الحكمة الناجمة عن الفطرة السليمة..."(1).

وتجدر الإشارة إلى أن النقاد في ليبيا لم يلتزموا بمنهج واحد في دراساتهم، وإنما يلحظ الباحث ازدواجا في توظيف مناهج متعددة عند أغلب النقاد، ولعل لهذه الظاهرة ما يبررها، فطبيعة العمل الإبداعي قد تفرض على الناقد اختيار هذا المنهج لمناسبته لطبيعة النص المدروس، أو ربما يرجع الأمر إلى تطور بعض المناهج، الذي قد يستلزم من الناقد السير في ركب التطور الذي قد يفرضه تطور جنس أدبي كالرواية على سبيل المثال.

---

(1) خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص40.

المبحث الثالث

البنـــاء الســـردي

أ) الشخصيـــات

ب) المكان والزمـان

جـ) اللغـــــــة

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

(أ) الشخصيات:

أولت الدراسات النقدية الحديثة عنصر الشخصية اهتماما كبيرا، على اعتبار أن هذا العنصر من أهم عناصر البناء السردي، حيث إن قوام العمل الفني لا يقوم إلا على عنصر الشخصية، فالعمل الفني السردي يتشكل عن طريق تراكم الأحداث التي تقع لأشخاص، أو تحدث عنهم، وأما عن كيفية تقديم الشخصية في العمل الإبداعي وما يرتبط بها من تقنيات – وهو محور بحثنا – فهي تتباين باختلاف الأمكنة والأزمنة.

لقد اهتمت الدراسات الحديثة الغربية منها والعربية بهذا العنصر وفصلت فيه القول، إذ أنكر أصحاب المدرسة الجديدة للرواية بفرنسا وجود الشخصية المتمردة على نظام اللغة، فرأوا أن الشخصية ليست إلا عنصرا من عناصر البناء الفني للرواية، طاوين بذلك تلك الصورة التقليدية التي كانت تنظر للشخصية الرئيسية على أنها المثال الأعلى في سلوكها وتصرفاتها وقدراتها وحظها، وكان من أبرز المنتمين إلى هذه المدرسة في منتصف القرن العشرين: آلان روب، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور، وصمويل بيكيت[1].

وقد رأى الناقد (عبد الملك مرتاض) أن الشخصية أهم عنصر بنائي في العمل الروائي على الإطلاق وفي هذا الصدد يقول: "إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر...، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب...، وهي التي تتحمل كل العقد

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص105.

والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها...، وهي التي تعمر المكان...، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا.."[1].

وقد اختلفت نظرة النقاد الليبيين إلى عنصر الشخصية، وذلك حسب الخلفية الثقافية التي ينطلق منها كل ناقد في رؤيته لهذا العنصر المكون للعمل السردي، فالمهتمون بالاتجاه الاجتماعي يرون أن نجاح المبدع يكمن في قدرته على توظيف هذا العنصر للتعبير عن التجربة الحقيقية التي يعيشها المبدع في واقعه بين أبناء وطنه، ومن هنا يرى الناقد (خليفة حسين مصطفى) أن توظيف الكاتب (بلقاسم الهوني) لبعض شخصيات قصصه غير مقنع، لأنه يتجاوز الحقيقة الواقعية للشخصية، فمثلا في قصة (الغائب) صور القاص شخصية (الطفل) الذي يعاني الحرمان ويجبر على العمل من قبل زوج أمه، بدعوى تعويده الاعتماد على نفسه، ومساعدة الأسرة في النفقات اليومية، وقد لاحظ الناقد أن القاص أظهر هذه الشخصية (الطفل) بمظهر غير واقعي، إذ أجرى على لسانه حوارا يفوق مستواه العقلي، حيث يقول الناقد عن ذلك: "القصة لا تبدو مقنعة على الأقل في سياق الحوار الذي يجريه بطل القصة مع الطفل، ليضع على لسانه كلمات أكبر من عمره العقلي، ومتجاوزا لإمكانياته على الوعي بوضعه الاجتماعي والأسري"[2].

وفي سياق المعالجة الواقعية للشخصية القصصية ودورها في خدمة قضايا المجتمع يرى الناقد (خليفة حسين مصطفى) أن القاص (بلقاسم الهوني) يتخذ من استلهام الشخصيات التراثية أسلوبا للتعبير عن رفض الواقع المتردي الذي تعيشه الأمة العربية، ففي قصة (القناديل المطفأة) يقوم القاص باستدعاء شخصية مشهورة في تاريخ الفتوحات الإسلامية، وهي شخصية (طارق بن زياد) حيث أجرى القاص حوارا بين (طارق بن زياد)،

---

(1) السابق، ص104.

(2) خليفة حسين مصطفى، الضفة الأخرى: قراءات في الأدب الليبي الحديث، ص68.

وبين الراوي، يقول الراوي مخاطبا (طارق بن زياد) بدهشة:

- ولكنك ميت منذ آلاف السنين.

فيرد عليه طارق بن زياد بسخرية:

- هراء من قال ذلك؟ أنا حي.

ثم لزم الصمت ليرى وقع كلماته على وجه الآخر، ثم يستطرد قائلا:

- بل أنتم الموتى! [1]

يرى الناقد أن سبب اختيار القاص لهذه الشخصية العسكرية بالذات يرتبط بمحاولته الكشف عن "أبعاد المرحلة التي نعيشها..، فلم يعد هناك من أمل إلا بالاستنجاد بهذا البطل التاريخي لعله ينقذه من حيرته وهو يرى الأشياء من حوله تتداعى والناس يغرقون في سبات أهل الكهف، الزمن يمر والأمة تتجرع هزائمها وإحباطاتها، وتعجز حتى عن مداواة جراحها..." [2].

وقد لاحظت لجوء بعض الكتاب إلى استدعاء الشخصيات التاريخية في بناء أعمالهم السردية، ومن هؤلاء على سبيل المثال القاص (مصطفى المسناوي)، و(محمد شكري)، وإن كان الناقد (عبد الملك مرتاض) قد رأى في استخدام هذا الأسلوب ضعفا لا يخدم بناء العمل الإبداعي إذ يقول: "لقد اجتهد الروائي التقليدي في أن يفيد من التاريخ، فيستند إلى بعض عناصره، ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فيبلورها في كتابة أدبية مخضلة بالعطر والجمال والأناقة، لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصيات هو أمر مستند إلى الواقع، وأن تلك

---

(1) بلقاسم الهوني، قصة القناديل المطفأة، نقلا عن الضفة الأخرى، للكاتب خليفة حسين مصطفى، ص72، وذلك لأن العمل لم ينشر، ولم أتمكن من الحصول على نسخة منه.

(2) السابق، ص72.

الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي..."[1].

وقد لاحظت استخدام بعض النقاد لمصطلح (الشخصية الإيجابية) في كتاباتهم، ومن ذلك دراسة للناقد (محمد الفقيه صالح) لبعض أعمال القاص (يوسف الشريف)، وهذا المصطلح يعني الشخصية النامية أو المدورة، وهي المعروفة بدورها الفاعل والمؤثر في مسار الأحداث وتطورها، وقد استعمل الناقد (محمد الفقيه) هذا المصطلح للدلالة على الجانب الواقعي، الذي يحاول القاص (يوسف الشريف) تصويره من خلال شخصياته المثالية التي ترفض القهر والظلم والقمع...

ويرى الناقد (محمد الفقيه) أن لجوء القاص (يوسف الشريف) إلى توظيف مثل هذا اللون من الشخصيات يرتبط بفكرة الكاتب التصالحية بين الذات والواقع، ومن خلال هذا المنظور الذي نظر به الناقد لأعمال الكاتب (يوسف الشريف) وتصوره لمعنى الشخصية الإيجابية طرح هذا السؤال الذي مهد له الناقد بقوله: "إننا لا نزال في إطار ثنائية الذات والواقع، ولا يزال التمايز والانفصال بينهما قائما بما يشي برؤية سكونية لهما...، وفي هذا الموقف الإشكالي أراني أتصور كاتبنا يوسف الشريف أمام مفترق حاسم في تاريخ كتابته القصصية: هل يستمر في محاولة التصالح والترميم من خلال التشبث بفكرة (البطل الإيجابي) والنهايات والحلول المريحة في عالم يزداد ترديا وتدميرا وعدوانية؟ وهل سيظل كاتبنا أمينا لمنظوره الواقعي إن هو تحصن بأنموذج جاهز هو البطل الإيجابي الفرد، في عالم يزداد الفرد فيه عجزا وانسحاقا وقهرا؟..."[2].

ويستمر الناقد (محمد الفقيه) في طرح مثل هذه الأسئلة التي يحاول من خلالها الاعتراض على طريقة القاص (يوسف الشريف) في معالجة

---

(1) عبد الملك مرتاض، في بناء الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص84.
(2) أحمد الفيتوري، جدل القيد والورد أوستون يوسف الشريف، ص20.

موضوعاته الاجتماعية من خلال إبراز شخصياته الإيجابية كما يرى الناقد، والحل فى نظره يكمن في كشف ما يعتمل في نفس الشخصية من انهزام واغتراب واهتزاز، حيث يشكل كل ذلك في نظر (محمد الفقيه): "صرخة احتجاج ضد ما يحاك ويمارس ضدها، ونذيرا بالهلاك الماحق الذي ينتظرها إن هي لم تتغير ويتغير العالم باتجاه ينابيع الحب والحرية..."[1].

يتضح مما سبق أن (محمد الفقيه) يربط بين التصوير الواقعي للشخصية، كما في أعمال القاص يوسف الشريف: (الأقدام العارية، ضمير الغائب، الجدار)، وبين مصطلح (الشخصية الإيجابية)، ويبدو أن هذا الاستعمال الاصطلاحي يتعارض مع المقصود النقدي للبطل الإيجابي، الذي يعني التطور التدريجي للشخصية مع نمو الأحداث وتطورها شيئا فشيئا حتى تصل إلى مرحلة النضج التي يريدها مؤلف العمل، وهذا ما ذهب إليه الناقد (عبد الملك مرتاض) الذي يرى أن هذا المصطلح (الشخصية الإيجابية) لا يدخل ضمن المصطلحات النقدية، حيث يقول: "إن الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة، ذلك أن الشخصية الإيجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي، هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي، فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا..."[2].

ويرى الناقد (أمين مازن) أن الاتجاهات الحديثة التي تهتم بدراسة الإبداع الروائي سباقة إلى التقليل من شأن البطل بالمفهوم القديم، حيث إن هذه الاتجاهات ترى أن الحياة تتخذ شكلا جماعيا، لا يمثل فيه الفرد بنفسه أية قيمة، إذ إن "نجاح الفرد نفسه إنما يتجدد بالدرجة الأولى بمقدار ما يتحقق له من ارتباط مع الآخرين..."[3].

---

(1) السابق، ص21.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص102.

(3) أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص9.

والشخصية في المنظور الحديث للقصة والرواية يجب أن تعكس الحقيقة البشرية، وما يجري عليها من ضعف أو قوة، من فشل أو نجاح، من هزيمة أو انتصار، حيث إن البطل لم يعد في مقدوره أن يسير الأحداث على هواه، وقد أشار الناقد (أمين مازن) من خلال دراسته لرواية (المطر وخيول الطين) أن صاحبها لم يستطع أن يقدم لنا شخصياته بأبعادها الإنسانية الواسعة، وخاصة إذا عرفنا أن هذه الشخصيات إنما تعكس ذلك الواقع الشعبي، كما هو الحال في حي الشارع الغربي الذي اختاره الكاتب مسرحا لتحرك شخصياته الروائية.

ومن الملاحظ أن الناقد (أمين مازن) قد وقع في شيء من التناقض، حيث إنه بدأ هذه الدراسة بالإشارة إلى الأساليب الحديثة في بناء الرواية، التي لا تعطي للشخصية أبعادا تفوق حقيقة وطبيعة حالها في الواقع، ثم ألقى باللائمة على الكاتب (خليفة حسين مصطفى) بقوله: "ليس هناك من تعميق لشخصية الأستاذ عبد الحفيظ ذلك الرجل الذي أقدم على دعوة مسعود إلى بيته ليعرض عليه الزواج من ابنته وردة، فلا السرد يعيننا على فهم هذه الشخصية ولا الحوار يضيف معاني جديدة، بل إنه على العكس من ذلك، يظهر في صورة الإنسان التقليدي الذي يرى في الأنثى مدعاة إلى القلق، حتى نراه يجبر ابنته على قطع الدراسة في السنة الرابعة أو الأخيرة بالأصح في دبلوم المعلمات، وليس حظ مسعود الذي هيأه الكاتب للزواج من وردة بأحسن من غيره، لقد قدمه لنا مثالا للإنسان الساذج الذي لم يستفد من تجربة الحياة شيئا مذكورا....، حتى اقتناع وردة بالزواج منه يأتي مفروضا من الحاج وليس بتأثير تطور ملحوظ في تفكير أي منهما..."[(1)].

لعل طبيعة الحياة في ليبيا هي التي جعلت الكاتب (خليفة حسين مصطفى) يصور لنا تلك الشخصيات بالطريقة التي ظهرت في روايته، وهو

---

(1) السابق، ص14.

بذلك إنما يعكس حقيقة الواقع فترة السبعينيات، والتـزام الروائـي بإظهـار شخصياته على حقيقتها ربما يرجع لتأثره بالكاتب العربي المعروف (نجيب محفوظ) الذي كان من أشد الكتاب تـسجيلا لحقيقـة الحيـاة الاجتماعيـة والتاريخية في مصر.

ومن السلبيات التي يقع فيها كاتب الرواية استخدام شخـصيات عملـه الإبداعي للتعبير عن آرائه الخاصة، وقد لاحظ الناقد (أمـين مـازن) أن الكاتبة (خناتة بنونة) لجأت إلى هذا الأسلوب، لأنها – حسب رأيه – كانت مشغولة ببعض الأفكار والهموم السياسية التي أرادت التعبير عنها، فاختارت الشخصيات الروائية وسيلة لتوصيل تلك الأفكار إلى المتلقـي مـن خـلال شخصية (ليلى) في روايتها (النار والاختيار)، وفي هذا الصدد يقول الناقد عن الكاتبة: "إنها تسوق مجموعة من المشاعر الخاصة لترسلها على لـسان بطلتها دون أن تترك لغيرها من الشخصيات الروائية أية إمكانيـة للتعبيـر الفني، بل إن البطلة نفسها تعجز عن اتخاذ أي موقف من المواقف، ومن أين لها أن تستطيع وهي الراوية التي تنطلق من السيرة الشخصية، وتصر كاتبتها على تجاهل هذه الحقيقة..." [1].

وفي هذا السياق أيضا يرى الناقد (سليمان كشلاف) أن تدخل المبدع في تفسير سلوك شخصيات عمله يحدث خللا في البناء السردي، ففي قـصة (وجه الجريمة) للكاتب (خليفة التكبالي) لاحظ الناقد هذا الاضطراب الفني في سلوك الشخصيات التي اختارها الكاتب (خليفة التكبـالي) مـن البيئـة الأوروبية، وبالتحديد من ألمانيا التي عاش فيها الكاتب فتـرة مـن حياتـه، والغريب في نظر الناقد أن "الوصف العام للقصة والشخـصيات والأسـماء يعطي الدليل بأنها حدثت في بلد أوروبي، وأبطالها والجو العام كذلك، لكـن دراسة سلوك الشخصيات، قيمها، مفاهيمها، اهتماماتها، انعكـاس الأحـداث

---

(1) أمين مازن، دفء الكلمات: دراسة حول القصة بالمغرب، ص118.

عليها، كل ذلك يظهر لنا أنها تتصرف وتفكر وتعيش بأسلوب شرقي مخالف لكل ما يحدث في أوروبا...، فهي مجرد إسقاطات لأحداث تدور في الغرب بمفاهيم وسلوك أناس شرقيين"[1].

إن تدخل الكاتب في تفسير سلوك شخصياته، وتعرية أعماقها، والكشف عن العلاقة القائمة بين شخصيات العمل السردي من العلامات التي تدل على وجود ضعف في بناء القصة، وقد استدل الناقد على هذه الهنات ببعض المقاطع من قصة (يقظة) في مثل قول القاص: "كانت ملامحه أيضا تشكل نموذجا عاديا إن لم نقل ممتازا، لما يجب أن يكون عليه رواد ذلك المحل، كان شابا، أعني أنه صغير في السن، فهو لم يتجاوز بعد الخامسة والعشرين، أما ملامح نفسه العجوز المنطبعة الآن على وجهه أصدق انطباع، فقد كانت غريبة عنه، تبدو كأنما ألصقت به إلصاقا، ولم تنبثق من أغوار نفسه الصدئة المتآكلة، حتى أصحابه يملونه، فيحاولون قتله أو إبعاده، ياللزراية التي يحس بها لنفسه، أي حد للشعور بالمهانة والاحتقار...، يا للازدراء الذي نحسه تجاه أنفسنا، تجاه ذواتنا، عندما نقابل من الآخرين من الناس الذين نحبهم باللامبالاة..."[2].

وقد أولى الناقد (سليمان كشلاف) عنصر الشخصية اهتماما واضحا بوصفه أهم المكونات البنائية في القصة والرواية، ويظهر ذلك من خلال كتابه (شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة)، حيث بدأ الناقد هذه الدراسة المخصصة لعنصر الشخصية السردية بمقارنة بين نتاجين، الأول: أجنبي مترجم للعربية بعنوان: (المرضع)[3] للكاتب (جي. دي. موباسان)، والثاني عربي للكاتب (عبد الله القويري) بعنوان: (العيد في الأرض)، وقد ركز (سليمان كشلاف) في هذه المقارنة على شخصيات القاص

(1) سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ص188.

(2) خليفة التكبالي، قصة يقظة، المجموعة الكاملة، الدار العربية للكتاب، ص78-79.

(3) قام بترجمة هذا العمل إلى العربية الأديب (خليفة التليسي) تحت عنوان: (ليلة عيد الميلاد) سنة 1968م.

(القويري) التي رفضت عيش الذل والفقر والمهانة بدعوى الرضا بالقسمة والنصيب، وبين شخصيات القاص (موباسان) التي أظهرها مؤلفها في صورة من الذل والخضوع والاستسلام للواقع، حيث يقول الناقد في هذا المعنى: "يتجاوز الأستاذ (عبد الله القويري) في مضمونه الجانب السلبي عند (جي. دي. موباسان)، إن القبول بالأمور على ما هي عليه، وأخذ الأمور على علاتها عند (جي. دي. موباسان) يصعده الأستاذ (عبد الله القويري) إلى تأمل في الواقع، ثم بلورة ذلك كله في فكرة يتصاعد معها الاقتناع حتى بداية الرفض، ومع الرفض يكون السعي للتغيير، في حين يرضى (جي. دي. موباسان) بالأمر الواقع، وينظر إلى المسألة بصفة مراقب ينقصه التأمل والتفكير، ينقصه تحليل الأمور إلى جزئياتها لتكون النهاية هي تلك الحالة الساكنة الراضية المستكينة السلبية"[1].

وعموما فإن أغلب الدراسات التي وردت في كتاب الناقد (سليمان كشلاف) تسير في هذا الاتجاه الذي يؤكد على إعطاء الأولوية لعنصر الشخصية وإظهارها – من الناحية المضمونية بالمظهر الرافض للظلم والاستسلام والاستكانة، داعية إلى التغيير والثورة على الواقع المتردي، ومن الأمثلة الكثيرة التي قدمها الناقد: دراسته لمجموعة القاص (خليفة التكبالي) بعنوان: (تمرد) ففي إحدى قصص المجموعة بعنوان (الكرامة) يقدم الكاتب الشخصية من دون اسم ولا لقب، إنه (مواطن) هكذا، شخص فقير يسعى للحصول على قوت يومه، وقد حرص القاص على إظهار الأبعاد المرتبطة بالسلوك والحالة النفسية والفكرية التي كانت تعيشها تلك الشخصية، بالإضافة إلى توضيح مستواها الاجتماعي والاقتصادي من خلال الوصف، وموضوع هذه القصة يدور حول معنى التحدي وعدم الرضوخ للأجنبي، الذي كان يستأثر بخيرات الوطن، حيث إن هذا (المواطن) الشخصية

---

(1) سليمان كشلاف، شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، ص30.

المركزية في القصة، التحق بالعمل في إحدى معسكرات التنقيب عن النفط الذي يشتغل فيه الأمريكان، وكانت طبيعة عمل هذا المواطن تقديم الخدمات لهؤلاء الأجانب، فكان يحس بالغبن والضيق، لأنه ينفذ رغباتهم وأوامرهم، رغم أنه في بلده وهم الغرباء. وقد تجلى هذا الرفض للأجنبي في قول القاص (التكبالي) على لسان المواطن: "كنت أعرف لغتهم، لذلك فقد فهمت ما يريدون، ولكني تظاهرت بعدم الفهم، خيل لي أنهم يتسولون فقلت: ماذا؟

- قلت: دلاعة.. نريد دلاعة... كرر باحتداد.

سقط بقلبي هم ثقيل، وأحسست بالغبن والضيق، لا أدري لماذا.. أكان ذلك بسبب مظهرهم ووقاحتهم، أم هو لشعوري بالذل واضطراري إلى تنفيذ رغباتهم، لم يكن ما في المخزن يخصني، وعندي من الأوامر ما يكفل لي، بل يحتم علي إعطاءهم ما يريدون. ولكن ما يريدون هذه حزت في نفسي.. جعلتني أحس الإهانة وأشعر أنني لست في بلدي وأنهم يفرضون إرادتهم، يفرضونها علي بشكل سافر وقح"[1].

ويشير الباحث (الطيب الشريف) إلى اهتمام النقاد في ليبيا بعنصر الشخصية، وإعطائه الأولوية في البحث والتحليل بوصفه أهم مشكل من مشكلات البناء السردي، فعندما ظهر لنا الأديب (الطيب صالح) بروايته (موسم الهجرة إلى الشمال) التفت الناقد (فوزي البشتي) إلى هذا لعمل، وقام بدراسته من خلال عنصر الشخصية، حيث يقول الباحث (الطيب الشريف) إن الناقد حدد منهجه منذ البداية لدراسة هذه الرواية عن طريق تحليل الشخصية الرئيسية (مصطفى السعيد) الذي عده الناقد شخصية عالمية خالدة، وذلك لغموضه "وحيرته الميتافيزيقية، والتناقضات المعقدة التي تصطرع في داخله، هذا النموذج بكل خصائصه، ودلالاته العميقة، يرتفع إلى

(1) خليفة التكبالي، مجموعة (تمرد)، قصة الكرامة، ط1، طرابلس: اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، 1966م، ص119.

نفس المستوى الذي ارتفع إليه (هاملت) و(فاوســت)، و(دون جــوان)، و(دون كيخوت)، إن لم يمثل خليطا من هذه الشخصيات جميعا"[1].

وقد ذهب الباحث (الطيب الشريف) إلى أن الناقد استطاع أن يلم بكل الجوانب المرتبطة بحياة شخصية (مصطفى سعيد)، وذلك بمتابعته لرحلــة هذه الشخصية، التي بدأت من مسقط رأسه السودان مــرورا بالقــاهرة، ثــم رحيله إلى بلاد الغربة في لندن، وأخيرا عودته إلى السودان حيث مات فــي بلده غريبا بين أهله، وقد رأى الناقد في هذا العمل أهم حدث أدبي في وقتــه سنة 1969م، وقد أرجع هذه الأهمية إلى عبقرية الكاتب وقدرته على طــرح أسئلة عصره، بالإضافة إلى تحريكه لأقلام النقاد التي نهضت من سباتها بعد ظهور هذا العمل في الساحة الأدبية العربية والعالمية[2].

(ب) المكــان والزمــان:

تغيرت بعض المصطلحات الأدبية التي كان يستخدمها الناقد العربي في دراسته للفنون السردية، ولاسيما في السنوات الأخيرة مــع بدايــة عقــد التسعينيات من القرن العشرين، وأخذ النقــاد والمهتمــون بدراســة القــصة والرواية يستحسنون - مثلا - استعمال مصطلح (الحيز) أو (الفــضاء) بدل (المكان) الذي كان شائعا في الكتابــات النقديــة حتــى نهايــة فتــرة الثمانينيات من القرن العشرين، وهذا الأمر - على أية حال - نسبي يختلف من بلد عربي لآخر، ومن كاتب لآخر أيضا، غيــر أن هــذا التغييــر فــي المصطلح ارتبط في الحقيقة بحركة الترجمة ومفردات التأثر بالغرب، وقــد رأى النقد (عبد الملك مرتاض) أن استعمال مصطلح (الحيز) هو الأصح والأفضل، لأن المكان مفهوم يدل على الجغرافيا بأشكالها المتعددة من جبال، وسهول، وهضاب، ووديان، وأنهار.... الخ.

(1) فوزي البشتي، مجلة الرواد، الصحافة الأدبية في ليبيا، الطيب الشريف، ص758.

(2) ينظر الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص757-759.

أما الحيز الروائي المبني على الخيال، فهو بعيد عن هذا المعنى الجغرافي، وإن لامسه في بعض جزئياته، وفي هذا المعنى يتساءل الناقد: "هي الحيز الأدبي موضوعه هذا؟ وهل سيستطيع بحكم وضعه أن يتطلع إلى هذا المستوى من العلم والصرامة؟ إن الحيز الأدبي - الروائي - ليس الجغرافيا، ولو أراد أن يكونها، إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا، ولكنه ليس بها، وقل إن شئت إنه أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا، فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق، وهو نجوم من الأرض...، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها..."[1].

ويظهر أن الدراسات النقدية في ليبيا فترة السبعينيات والثمانينيات جعلت من دراسة المكان في العمل السردي - وبوصفه أيضا أحد المشكلات البنائية - انعكاسا للواقع الذي يعيشه الأديب، بالإضافة إلى أنه يعطي للمتلقي إيهاما بحقيقة الأماكن المذكورة في النتاج الفني.

وفي هذا الإطار رأى الناقد (رمضان سليم) أن رواية (المطر وخيول الطين) للروائي (خليفة حسين مصطفى) تفتقد إلى هذا العنصر البنائي، حيث اقتصر الكاتب على ذكر الشارع الغربي الذي جرت فيه أحداث هذه الرواية، وقد عد الناقد ذلك من مظاهر الضعف التي تغافل عنها الروائي[2].

ويشير الناقد (سليمان كشلاف) إلى أن ذكر المكان يرتبط بإبراز معنى يريده الكاتب، وهو بذلك يقوم بوظائف رمزية أو تفسيرية أو تجسيدية، وقد كان من المثير للانتباه أن يكون المكان في كثير من الأعمال القصصية الليبية هو (السيارة)، ففي قصة (الطريق) للكاتب (كامل حسن المقهور) يرى الناقد أن الحافلة، وهي مكان حدوث القصة، ما هي إلا تجسيد لاختلاف

---

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص144.

(2) ينظر رمضان سليم، نحو الرواية: قراءة مدخلية في المطر وخيول الطين، مجلة الفصول الأربعة، نوفمبر 1983م، ص71.

الناس في طبائعهم، وثقافاتهم، وأعمارهم، وأما في قصة (الهزيمة) للكاتب (خليفة الفاخري) فيأخذ المكان (السيارة) شكلا آخر، بحيث تكون السيارة مسرحا لاجتماع العشيقين بالطريقة التي صورها القاص في عمله، وأما في قصة (الصرخة الأخيرة) للكاتب (إبـــراهيم حميـــدان) فيـــرتبط المكـــان (السيارة) بحالة التهور وعدم المبالاة وتقدير العواقب، وفي هذا الصدد يقول الناقد (سليمان كشلاف): "توظيف (إبراهيم حميدان) يختلف تمامـــا عـــن توظيف (كامل المقهور) و(خليفة الفاخري)، ففي الوقت الذي تكون فيـــه سيارة (كامل المقهور) إطارا للصورة في قصته، تشكل ســـيارة (خليفـــة الفاخري) نافذة للمتخيل السمعي والبصري لدى الجـــار مـــن وراء شـــقوق النافذة، يتيح له فرصة للمراقبة والتنصت...، أما سيارة (إبراهيم حميـــدان) فهي العامل الرئيسي للفعل، بل ربما نصفها بأنها الفعل نفسه، يصل به إلـــى حد الخوف على حياته من موت محقق..."[1].

ويشير الباحث الأكاديمي (خالد جهيمة) إلى مقدرة الأديب (إبـــراهيم الكوني) على تشكيل الحيز الفلسفي الخيالي، الذي يرتبط بالمكان الجغرافـــي الواقعي من جهة، ويبتعد عن الجغرافيا من جهة أخرى، وذلك عن طريـــق مزج تلك الأماكن بالخرافة والأساطير، وقد غلب هذا التوظيف على كثير من الأعمال الروائية العربية الحديثة، وفي رواية (التبر) يظهـــر مثـــل هـــذا التوظيف لعنصر المكان، حيث يرى الباحث (خالد جهيمـــة) أن الروائـــي (الكوني) استطاع أن يعطي للمكان أهمية عظمى في تعزيز الجـــو العـــام للقصة، ويرتبط هذا الجو بسفر شخصية (أوخيد) إلـــى الحمـــادة الحمـــراء للبحث عن العشبة الشافية لأبلقه الذي أصيب بالمرض فأصبح هزيلا شاحبا كما تصف الرواية، حيث توجه (أوخيد) إلى ذلك النصب الوثني القديم، الذي يقـــع بين جبلين: "يقف النصب في مدخل جبلين محتلا صدر ربـــوة وحيـــدة، يقـــف

---

(1) سليمان كشلاف، شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، ص97.

حارسا لهذا الفضاء اللامتناهي واهبا نفسه في سبيل ذلك، فالعين اليمنى أكلتها رياح القبلي المحملة بالحصى والغبار، رياح آلاف السنين أكلت العين وجزءا من الوجه، ملامحه خليط من اللين والقساوة، الرحمة والانتقام، الحكمة والكبرياء، والصبر، صبر الخالدين الذين ألفوا غدر الزمان ووحشة الوجود"[1].

يرى الباحث (خالد جهيمة) أن القراءة الدقيقة لعنصر المكان في رواية (التبر) تتضمن بعدا فلسفيا وتاريخيا في آن واحد معا، فالتوجه إلى ذلك النصب الوثني يجسد رحلة الصحراوي عبر الزمن وبحثه عن آلهة يأنس إليها، ويسند إليها التصرف والتقدير، وأما الجانب التاريخي فيتمثل في الإشارة إلى الأصول الطارقية الضاربة في الصحراء منذ آلاف السنين[2].

وتتجلى مقدرة الروائي (إبراهيم الكوني) في وصف جزئيات المكان الجغرافي الذي يحتضن تلك العشبة أو النبتة الخرافية التي تشفي من المرض في قوله: "فوق ترعات ميمون تدلت سحب بنفسجية كثيفة، وتلاحمت على رءوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد، كل جبل يقوم وحيدا في العراء، ويصطف الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين في المسافات الفاصلة بين الجبال المعزولة في بحر الأرض الطينية الحمراء، انتشرت دوائر العشب وفاضت الزهور البرية نهاية الربيع، مع الأصيل عثر على حقل كامل، ارتفعت النبتة الخرافية مسافة ذراع على الأرض، أوراقها خضراء داكنة، تدلت فروعها، عادت إلى الأرض وتخلت عن الساق الرقيقة في قمة الساق تكشفت زهرة صفراء، وفاضت بشذى غامض..." [3].

إن ما يميز هذا التوظيف البنائي – حسب رأي (جهيمة) – هو مقدرة الروائي على نقل الإحساس بالواقع عن طريق الوصف، فالعشبة التي تشفي

---

(1) إبراهيم الكوني، رواية التبر، ط2، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1991م، ص32.
(2) ينظر خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص57.
(3) إبراهيم الكوني، رواية التبر، ص36.

من داء الجرب الذي أصاب بعير (أوخيد) تتبت في هذا المكان بالأوصاف الجغرافية التي عني الروائي بتفصيل ملامح الحيز فيها بشكل رومانسي يدعو للتأمل في سحره وشاعريته التي تبرز في مفردات الروائي (سحب بنفسجية تغطي رؤوس الجبال، الأرض الطينية الحمراء، دوائر العشب والزهور البرية، زهرة صفراء فاضت بشذى غامض"[1].

ويرى الناقد (سالم العوكلي) أن نزوع الروائي (إبراهيم الكوني) إلى توظيف المكان الأسطوري إنما يعكس حالة فنية ترتبط بالبحث عن إجابات عن سؤال الهوية، وفي هذا المعنى يقول الناقد: "لقد كانت معظم شخصيات الكوني تعاني من التيه، التيه في المكان وفي الزمان، شخصيات قلقة تحترق تحت شمس الأسئلة...، سؤال هويتها بحجم سؤالها الوجودي، وصراعها الأزلي مع قسوة المكان هو الذي يخلق بنية لغتها، ووجدانها، وثقافتها التي ترفض الاستقرار، وترى الحياة في وطنها المحمول على ظهور المهاري، في حركتها الدائبة مثل حركة الرمال في ملحمة الصحراء الأزلية"[2].

هذا الاتجاه الذي يعتمد على طرح الأسئلة والبحث عن حلول، هو الاتجاه الذي ميز أغلب الروايات العربية الحديثة، ويمكن للناظر ملاحظة ذلك بجلاء في أعمال كثير من الروائيين العرب أمثال الأديب (نجيب محفوظ)، و(الطيب صالح)، و(سهيل إدريس)، و(أحمد إبراهيم الفقيه)، و(إبراهيم الكوني).

وقد بدأ التوظيف الحيوي لعنصر المكان أو الحيز يثير النقاد، بعد أن كان جل الاهتمام موجها إلى عنصر الشخصية، وبدأ ذلك التخوف والاستحياء من التعامل مع عنصر الحيز يتلاشى شيئا فشيئا، وهذا يقوي الرأي القائل بتبعية النقاد للأدباء، حتى وإن أظهر النقاد مخالفتهم للمسار الذي يتخذه

---

(1) ينظر خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص58.

(2) سالم العوكلي، شعرية السرج السابح، ص40.

الأدباء طريقة للأداء الإبداعي، ولذلك فالنقاد كانوا دائما مجبورين على السير في خطى المبدعين، ظاهرا ذلك في آرائهم ومناقشاتهم ومعارضاتهم التي تتباين وتتشابه في كل زمان ومكان.

وتأسيسا على ما تقدم فقد كثرت التساؤلات والمناقشات حول توظيف الروائي (إبراهيم الكوني) لعنصر الحيز الغريب (الصحراء)، وذلك في أغلب أو كل أعماله السردية، وفي هذا المعنى يقول الكاتب (سعد الحمري) عن الروائي (الكوني): "إنك في الغالب تجده يتعامل مع المكان وفق استراتيجية معينة، يكون له من خلالها تفعيل دور المكان من خلال إدراجه كبنية باطنية للنص، وهذا يحفز بدوره عمليات الفهم التي تستثار لدى القارئ، والتي يعول عليها الروائي، يقولون: (أنت تجسد الصحراء كأنها مخلوق حي) أقول: (كيف لا تكون الصحراء مخلوقا حيا إذا كانت الصحراء هي أنا)[1]..."[2].

وقد انتبه الكاتب (سعد الحمري) إلى ذاك الشيء الغريب في توظيف (الكوني) للمكان أو الحيز، حيث لاحظ أن دلالة المكان تبدو في الوهلة الأولى عادية، ولكن بعد الاستغراق في تفاصيل المكان وجزئياته يسلمك التفكير إلى الحيرة، إذ إن عنصر الشد يكمن في المكان، ذلك العنصر السهل الممتنع في روايات (الكوني)، وقد استدل الكاتب (سعد الحمري) على ذلك ب (البئر) المكان الأسطوري الذي جعله المبدع عنوانا للجزء الأول من رباعيته (الخسوف)، وفي هذا المعنى يقول (سعد الحمري): "إن أول مكان أسطوري يتعرض له الكوني بشكل كبير هو البئر كمؤسسة متكاملة التفاصيل حتى في أدقها، بل لقد شكلت لحمة المكان الأسطوري تأثيرها المطلوب عند القارئ...، إن التراكمات الأسطورية لحادثة تأسيس البئر كأول مؤسسة أسطورية مناهضة للعطش، والذي أوجدها الكوني ويتعامل معها في

---

(1) الفقرة الأخيرة التي بين القوسين من كلام إبراهيم الكوني، الناموس، إبراهيم الكوني، ص111.
(2) سعد الحمري، الوشاح الممزق، د.ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2007م، ص55.

إطار الفكر الأسطوري، هذا الفكر الذي يضع أحد أهم مبادئه إنكار ظاهرة الموت والاندثار..."[1].

يرى الكاتب (الحمري) أن الروائي اتخذ من المكان (البئر) رمزا لتلك الحضارة التي اندثرت في رمال الصحراء بعد طوفان الرمال الرهيب - كما يذكر الكوني في روايته الخسوف - فهي إذن إشارة ضمنية إلى حضارة أطلانتس الغارقة في الصحراء، والخسوف يعني اختفاء القمر الذي يرمز إلى آلهة الحب والخصب عند قدماء الليبيين، والمرتبطة شرطيا بالقمر رمزا لها - كما يذكر (الحمري) - وبهذا يكون المكان (البئر) في المقابل رمزا لانتعاش وعودة حضارة انمحت منذ آلاف السنين [2].

وعموما فإن دراسة المكان أو الفضاء أو الحيز تستدعي بالضرورة دراسة عنصر الزمان، إذ لا وجود للحيز إلا في إطار الزمن، فهما متلازمان لا يفترقان إلا على سبيل تسهيل الدراسة وتيسيرها،فلا "وجود للحيز بلا زمان، ولا زمان بلا حيز، ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي"[3].

ويعتبر الناقد (سليمان كشلاف) التعاقب غير الطبيعي للأحداث من الهنات التي تقلل من قيمة القصة الفنية، وقد لاحظ الباحث هذا الرأي للناقد (كشلاف) من خلال دراسته لقصة (الثمن)، وهي جزء من مجموعة (أقوال شاهد عيان) للكاتب (محمد الشويهدي)، حيث رأى الناقد أن (الشويهدي) أغفل الموازنة بين الزمن الروائي والزمن الواقعي، فيقول: "خلال سطر واحد فقط انتقل القاص من سؤال أحمد لصاحب الدكان عن أسرة نعيمة إلى وجودها أمامه...، وفي خلال ثلاث ساعات فقط من مغادرة الزوج لمسكنه وعودته إليه وجد ابنه المريض قد مات، والكراسي مصفوفة

---

(1) السابق، ص56-57.

(2) ينظر السابق، ص58-59.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص149.

على رصيف العمارة، والمعزون جالسون، إن (محمد الشويهدي) لا ينتبه إلى أن ما يمكن تحقيقه ضمن الزمن الروائي في لحظة إغماض العينين وفتحهما، أو في ثلاث ساعات، لا يمكن واقعيا لأن تعود الحبيبة من رحلتها إلى طرابلس وتلتقي به، أو إتمام كل إجراءات المأتم ليعود فيجده جاهزا"[1].

الواضح من كلام الناقد أنه يريد من القاص (محمد الشويهدي) أن يوازن ويوائم بين الزمن الواقعي، وبين الزمن السردي، وهذا في المنظور النقدي من أسوأ الأساليب المتبعة في معالجة عنصر الزمن في الكتابة الإبداعية السردية، ولو فعل القاص ذلك لعد عمله توثيقا تاريخيا لحادثة ربما وقعت في حياة القاص، لا تختلف عن الأحداث الحقيقية التي تصادف الإنسان في كل يوم من أيام حياته، ومن هذا المنطلق يرى المهتمون بعنصر الزمن - بوصفه مشكلا فاعلا في بناء الأعمال السردية - ضرورة القفز على نظرية التوالي الزمني التي تستلزم الإسهاب والتفصيل في جزئيات الحدث، الذي يترتب عليه في كثير من الأحيان تشويه الناحية الجمالية في القصة أو الرواية.

ويلحظ الباحث (خالد جهيمة) أن كتاب الرواية الجديدة بدأوا يستغنون عن الافتتاحيات الطويلة التي كانت تجبرهم على الالتزام بالتسلسل الزمني الطبيعي، ابتداء بسرد الأحداث الماضية ثم الحاضرة وهكذا، وقد لجأ كتاب الرواية إلى هذا الأسلوب، لأنهم رأوا في التسلسل الطبيعي للزمن قيدا يحد من قدرتهم على خلق الإثارة، وقد أشار الباحث (جهيمة) إلى أن الأديب (إبراهيم الكوني) في روايته (نزيف الحجر) قد وظف عنصر الزمن توظيفا حديثا ابتعد فيه عن تلك "الافتتاحية الطويلة التي كانت تعتبر مدخلا رئيسيا للرواية الواقعية، وبناء على ذلك نرى أن الكاتب يفارق رتابة الواقعية في تقديم الأحداث والشخصيات...، ويدخلنا مباشرة في عالم قصصي مجهول، ويوقفنا أمام شخصيات غامضة...، وبخاصة الشخصيتين الرئيسيتين (أسوف،

---

(1) سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ص57.

قابيل) إذ يمكن اعتبارهما أحد الرموز المكونة لعالم الرواية، بما تحمله الأولى من نبل وإخلاص...، وبما تحمله الثانية من صفات الجشع والدموية، والنفي للآخر وعدم الاعتراف بأحقيته في الحياة، ليدور الصراع على امتداد الرواية بين هذه القيم المتباينة التي تجسدها كل من الشخصيتين"[1].

يعتقد الباحث (جهيمة) أن الروائي استطاع أن يحرك أحداث الصراع بين الشخصيتين من خلال الارتماء في أحضان الزمن الماضي، وذلك عن طريق عمليات الاسترجاع، فالأولوية كانت للزمن الماضي، أما الزمن الحاضر فيأتي في المرتبة الثانية بعد الماضي[2].

وتأسيسا على ما تقدم فإن الروائي (إبراهيم الكوني) تقصد ما يسمى (التضليل الحكائي)، وذلك عن طريق التشويش، وتقديم الزمن الماضي على الحاضر، وقد لجأ الروائي إلى هذا الأسلوب لغايات جمالية فنية، وفي هذا المعنى يقول الناقد (عبد الملك مرتاض): "إن كتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعدوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا، وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية، اللذين كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر، فجاء إليهما الشعراء الجدد فهاروا بنيانهما، وقوضوا أركانهما، فعمد هؤلاء، أمثال أولئك، إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله، وشوشوا على نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا، ومن الخروج عن المألوف جدة في الشكل الروائي وبنائه..."[3].

وقد يرجع السبب في عدم اهتمام الروائيين الجدد بالتسلسل الطبيعي للزمن إلى الاهتمام بالزمن النفسي الذي يختلف باختلاف الناس، انطلاقا من أن

---

(1) خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص110.
(2) ينظر السابق، ص111.
(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص222.

"البشر يعيشون طبقا لزمنهم الذاتي المنفصل عن الزمن الخـارجي الـذي لا يتطابق مع مرور الزمن، ولهذا تركوا معالم الـزمن الموضـوعي، واهتمـوا بالزمن النفسي، وفقدت التواريخ والساعات معناها...، ولم يعـد الواقـع هـو الخلفية للعمل، وإنما أصبح وعي البطل هو الذي يسيطر، ولـم يعـد للعـالم الواقعي من وجود إلا بالقدر الذي ينعكس في ذلك الوعي، ولـم تعـد تحفـل الرواية بالعقد والتتابع الزمني، وجعلت الأحداث تتوالى دون اعتبار لأن يكون الماضي سابقا على الحاضر، وأصبح يوجد إحساس جديد بماهية الزمن"(1).

والزمن الروائي في منظور الباحثة (فاطمة الحاجي) هو زمن تخييلي يقابل في معناه الزمن الواقعي، الذي يشكل خلفية أي عمل روائي، فالأعمال الروائية الجديدة لم تعد تقدم للقارئ واقعاً مرتبا حـسب التسلـسل الطبيعـي للزمن على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة – حسب رأي الباحثة – وإنمـا لاحت بوادر التغيير في النظرة إلى الزمن مـع (بروسـت)، و(كافكـا)، و(جويس)، و(فوكنر)، حيث إنهم عالجوا الزمن الروائي بطريقـة توقـع المتلقي في الحيرة، عن طريق التشويش أو الانزياح أو التضليل كمـا بـات يعرف عند المهتمين بعنصر الزمن في بناء الرواية الحديثة(2).

وقد خصصت الباحثة (فاطمة الحاجي) دراستها لعنصر الزمن فـي الرواية الليبية، وكانت تهدف من هذه الدراسة إلى الكشف عن خصوصية هذا العنصر البنائي في الرواية العربية في ليبيا، وقد اختـارت ثلاثيـة (أحمـد إبراهيم الفقيه) لتكون منطلقا تطبيقيا تقف من خلاله على تفصيلات الـزمن في بناء هذا العمل الإبداعي.

وقد أخذت هذه الدراسة منحى تطبيقيا، وذلك عـن طريـق دراسـة مجموعة من الطرائق التقنية المرتبطة بعنصر الزمن، مثـل الاسـترجاع،

---

(1) فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص40.
(2) ينظر السابق، ص37-39.

والاستباق، والخلاصة، والحذف، والوقف، والمونولوج، إذ أشارت الباحثة إلى كثرة توظيف الروائي (أحمد الفقيه) لأسلوب الاسترجاع في الثلاثية، ولاسيما في الجزء الأول: (سأهبك مدينة أخرى)، ومن نماذج ذلك - على سبيل المثال - قول (أحمد الفقيه): "أستعيد مع تراتيل الموج ذكرى تلك الأيام التي حاولت أن أمحوها من تاريخي، فإذا بها تطفو على سطح الذاكرة حلقة من حلقات زمن بهيج تقوض وانتهى، أملأ صدري من هواء البحر وأنا أحس بشيء من الارتياح لأنني منحت ذاكرتي مدينة أخرى تهرب إليها من قسوة المدن التي تطاردها رياح الصحراء"[1].

تذكر الباحثة (فاطمة الحاجي) أن الروائي اتخذ من هذه اللحظة في الزمن الحاضر نقطة انطلاق للعودة إلى الماضي، أي العودة إلى زمن دراسته في بريطانيا، وتشير أيضا إلى أن عدد الاسترجاعات في الجزء الأول من الرواية وصل إلى سبعة وعشرين استرجاعا، ويسعى كتاب الرواية الحديثة من استخدام هذا التكنيك إلى تحقيق مقاصد جمالية وفنية، مثل ملء الفجوات التي يخلفها السارد وراءه، بالإضافة إلى المساعدة على فهم الأحداث، أو تقديم شخصية جديدة، أو إخفاء أخرى كانت ظاهرة في الرواية[2].

أما الاستباق فهو شكل آخر من أشكال تقنيات الزمن، وفيه يقفز الروائي إلى أحداث سوف تقع في المستقبل، وهو بهذا المعنى يقابل الاسترجاع، ولاشك أن لهذا اللون جانبا من الضعف يتمثل في إعطاء المتلقي فكرة مسبقة عن سيرورة الأحداث، وإن كان بعض المهتمين بدراسة الزمن السردي يوجدون بعض المبررات لهذا الأسلوب، فهو "يعطي فكرة مسبقة عما سيأتي من أحداث، ويوجه انتباه القارئ إلى متابعة التطورات...، وهو يعطينا المفتاح الذي يسهل لنا قراءة العمل، والوقوف على العلاقات السببية

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، سأهبك مدينة أخرى، ص10.
(2) ينظر فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص93-95.

والقوى الخفية المحركة للأحداث، بالإضافة إلى ذلك فإن الإنبـــاء بمـــستقبل الأحداث يمنح القارئ إحساسا بأن هذه الأحداث لا تتم بـــصورة عرضـــية، ولا تأتي من قبيل الصدفة، بل إن هناك خطة ما وغاية معينة له..." [1].

ومن الأمثلة التي أوردتها (فاطمة الحاجي) للدلالة على هذا الشكل الفني المرتبط بعنصر الزمن السردي قول الأديب (أحمد الفقيه): "إنني ولأمـــر مـــا أحس بأن هذه الأنثى التي أذاقتني من ثمار فردوسها الأرضي سوف لن تكـــون لي غدا، وإنني كما قال زوجها مجرد عابر طريق مسافر وجد ظلا لقيلولته قبل أن يأخذه الطريق مرة أخرى، ولسوف أستيقظ ذات يوم لأجد نفسي مرميا فـــي الخلاء مطرودا من بساتين هذه المـــرأة، وأن هـــذه الغرفـــة العابقـــة بـــالعطر والموسيقى، وهذه الجدائل المغسولة بماء الذهب، وهذا الفيض النابع من صـــفاء العينين، ودسامة الجسد أشياء طارئة في حياتي، وأنا طارئ في حياتها"[2].

تذكر الباحثة أن هذا الاستباق قد تحقق بالفعل، وذلك بعد مسافة نصية قاربت ثمانين صفحة من الإعلان عنه، بحيث خلق انتظارا لدى المتلقي امتد من صفحة خمسين إلى صفحة مئة وثلاثين في الجزء الأول من الثلاثية[3].

ومن التقنيات الزمنية التي استخدمها الروائي لتسريع الأحداث وتقديمها في مقاطع نصية قصيرة قياسا بالزمن الذي استغرقته بميزان اليوم أو الأسبوع أو الشهر أو السنة هي تقنية الخلاصة، وكـــذلك الحـــذف، وإن كـــان بعـــض المهتمين ببنية الرواية يرون في تقنية (الخلاصة) ضعفا في أسلوب العمـــل الروائي، لما فيها من انتقال من بطيء إلى سريع والعكس، وهذا يترك القارئ لاهثا وراء القبض على خيوط الأحداث، بالإضافة إلى أن أسلوب التلخـــيص يشبه الأسلوب التسجيلي الذي هو أقرب إلى التجريد منه إلى التعبير الأدبي[4].

---

(1) السابق، ص122.

(2) أحمد إبراهيم الفقيه، سأهبك مدينة أخرى، ص50.

(3) ينظر فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص123.

(4) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص61.

ومن نماذج تقنية الخلاصة في ثلاثية (الفقيه) قوله: "تم كل شيء بحسب ما كنت أبتغي، فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسين لأبدأ العمل مدرسا بالجامعة، قررت أن أنسى، ومنذ اللحظات الأولى كل شيء عن السنين التي عشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال، أبدلت ريشي كما تفعل الطيور...، وسطعت شمس الصحراء بعمقها وقسوتها، أردت أن أكون وفيا للتقاليد التي تحكم الكون وتمنعه من التصدع والانهيار، فسعيت منذ البداية إلى الدخول راضيا في القوالب الجاهزة...، أكملت نصف ديني بالزواج وسعيت لإتمام نصفه الآخر بالمداومة على الصلاة، وعدت فردا من أفراد القبيلة يسلم نفسه لطقوسها وشرائعها..." [1].

وأما أسلوب الحذف الزمني في العمل الروائي فهو ينقسم – حسب رأي الباحثة – إلى ثلاثة أقسام: الحذف المعلن عنه بطريقة صريحة ومحددة، كقول الروائي: أسبوعين أو شهرين... وهكذا، وأما الحذف غير المعلن عنه، فهو ذاك النوع الذي لا يحمل تحديدا زمنيا واضحا، كقول الروائي: بعد فترة، أو كقوله: توالت الأيام، وهذا النوع يوقع المتلقي في حيرة، وذلك بسبب الغموض الذي يلف النص بقصد من المؤلف أو بغير قصد، وأما النوع الثالث فهو الحذف الضمني، وهذا اللون من الحذف يدخل بشكل أساسي في بناء أغلب الروايات الحديثة، لأن الاسترسال في عرض الأحداث – كما في الروايات التقليدية – يوقع الأديب في الرتابة والملل[2].

وقد فصلت الباحثة حديثها عن الوصف والمشهد والوقف والمونولوج، على اعتبار أن هذه الأساليب تدخل في دراسة عنصر الزمن، فهي تساعد على تمطيط الزمن وتوقيفه لغايات فنية يقصدها المؤلف في أغلب الأحيان.

وتعد دراسة الباحثة (فاطمة الحاجي) رائدة في مجالها، فهي العمل

---

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، سأهبك مدينة أخرى، ص8.

(2) ينظر فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص159-163.

الوحيد الذي ركز على دراسة عنصر الزمن في الرواية الليبية، هذا العنصر الذي يعد من أبرز المشكلات البنائية أهمية وتأثيرا في مجال البحوث السردية الحديثة، وأعتقد أن اهتمام الباحثة بالجانب التطبيقي من خلال الأمثلة والنماذج الموضحة لكل نسق من أنساق الزمن بمفهومه التقليدي والحديث، هو الذي أعطى لهذه الدراسة أهمية في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المتصلة بالأدب العربي الليبي الحديث ضمن إطار زمن هذه الرسالة المرتبط بالنصف الثاني من القرن العشرين.

(جـ) اللغـــة:

اللغة هي الأساس في أي عمل أدبي، وهي المادة الأولية لكل شكل من أشكال التعبير، وهي المعبر الرئيسي عن الفكر، وهي همزة الوصل بين الأديب والمتلقي، واللغة عنصر أساسي في بناء القصة والرواية، ذلك أن اللغة هي التي تظهر الشخصيات، وهي التي تبين عن الزمان والمكان والأحداث، فلولا اللغة ما كان لهذه العناصر المكونة للعمل السردي أن تظهر فتشكل ذلك الجسم الفني الجميل الذي يتلقاه القارئ فيتفاعل معه، لتسهم بالتالي في إثراء ذائقة نقدية، تكون نتيجتها على الفن الأدبي بالدرجة الأولى، ثم على اللغة نفسها في المقام الثاني.

وقد كان الخطاب النقدي المتصل بالنتاجات السردية يعالج عنصر اللغة في إطار تلك الثنائية القديمة الحديثة، الفصحى والعامية، حيث نجد صدى تلك الثنائية في أغلب الدراسات النقدية التي تناولت عنصر اللغة في البناء العام للقصة أو الرواية، ولذلك فإن الناقد (أمين مازن) يعتقد أن قضية اللغة من أكثر القضايا التي أثارها النقاد، فهي من أهم المشكلات التي برزت في عالم الإبداع الروائي، على اعتبار أن هذا الفن الجديد (الرواية) من الفنون التي ظهرت مؤخرا قياسا بالفنون الأدبية القديمة التي كانت تقوم على اللغة الفصحى.

ويشير الناقد (أمين مازن) إلى أن سبب المشكلة لا يرتبط بحداثة فن الرواية، وإنما يرتبط بتلك الدعوات التي ترى أن الرواية فن جديد، ظهر ليعبر ويصور حياة الأكثرية الساحقة من البسطاء، والتي لا تتكلم الفصحى ولا تعرف كيف تتعامل بها، وبالتالي فقد ترتب على مثل هذه الطروحات الدعوة إلى كتابة فن الرواية بلغة أو لهجة تتصل بهذه الأكثرية التي لا تعرف الفصحى، ويكون هذا اللون الأدبي هو الأقرب إلى الصدق وإلى تصوير الواقع الذي تعيشه هذه الأكثرية الساحقة من الناس[1].

ويرفض بعض النقاد العرب هذا الطرح، حيث يرى الناقد (عبد الملك مرتاض) أن اختيار لغة الرواية أمر ليس من السهولة بمكان، وأن مراعاة مستويات المتلقين التي ينادي بها أصحاب المذهب التعليمي مذهب غير صحيح، بل هو مذهب عليل – حسب رأيه – وبذلك فهو يرى أن توظيف اللغة العامية الملحونة، أمر مرفوض، ويمكن أن يتجه كاتب الرواية بدلا من ذلك إلى تبني لغة شعرية مكثفة موحية، وبقدر الإمكان قصيرة في جملها مفهومة لدى أغلب المتلقين من المتعلمين[2].

ويؤكد الناقد (أمين مازن) على هذا الطرح الذي يقف بوجه أولئك الداعين لأن تكتب الرواية باللهجة العامية، إذ يقول: "قد أسرف البعض إسرافا لا حدود له حين زعموا أن الرواية ينبغي أن تكتب باللغة العامية معولين على نظرية تقول بأنها اللغة الحقيقية للناس، وبالمقابل نادى آخرون بضرورة التقيد باللغة الفصحى انطلاقا من وجهة نظر أخرى، تنكر على اللهجة العامية أن ترتفع إلى مستوى اللغة...، والحق أن اللغة العامية، هي لهجة لا أكثر، وهي لهجة تخص كل قطر على حده، وليس من المعقول أن يزعم كائن من يكون أن بإمكان هذه اللهجة أن تخاطب كافة الأقطار العربية،

---

(1) ينظر أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص89.

(2) ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص126.

وبالتالي فإن أي تعامل بها قد يكون من قبيل تكريس التجزئة، والوقوف في إطار الانغلاق وعدم الانفتاح على الجماهير العربية في عمومها"[1].

وقد أشار الناقد (أمين مازن) إلى الرأي الوسط الذي اعتمد في أكثر الروايات العربية الجديدة، وهو الالتزام باللغة الفصحى فيما يتعلق بالسرد، وأما الوصف فهو يحتاج إلى لغة عالية المستوى، أي بمقدار اللغة الشعرية، وذلك بتوفير قدر من الغنائية والجمال، ليبقى بعد ذلك كله الحوار، وهو مكمن الإشكال، ونقطة الخلاف، فالواقعيون يرون ضرورة أن تكون لغته سهلة، تعكس حالة الشخصيات التي تتكلم العامية، مثل الشيخ الكبير، والفلاح الأمي، الذي لا يقرأ ولا يكتب، والذين لا يمكنهم في العادة أن يتكلموا الفصحى، وبالتالي فإن حجة من يرون بكتابة الحوار باللهجة المحلية يزعمون أن استخدام الفصحى يعني التقعر والتكلف على لسان هذه الشخصيات الشعبية مما يؤدي إلى تسطيح العمل الروائي والتقليل من قيمته[2].

وتأسيسا على ما تقدم فإن الناقد (أمين مازن) يرفض توظيف اللهجة المحلية في الأعمال السردية، ولكنه في الوقت نفسه لم يغلق الباب أمام القائلين بمراعاة مستوى الشخصيات الشعبية، ولاسيما في الحوار، وفي هذا الصدد يقول: "أما الحوار فإنه يمكن أن يكتب بالعامية باعتبارها لغة التعامل اليومي، وباعتبارها اللغة القادرة على تصوير الأعماق النفسية للنموذج القصصي الشعبي البسيط،والذي لا يميل عادة إلى التقعر اللغوي، ولا يحبذ سوى اللغة التي يتعامل بها الناس كل الناس..." [3].

وألاحظ أن الناقد (مفتاح العماري) ذهب إلى حد اعتبار اللغة الفصحى معوقا للعمل السردي، واستدل على ذلك بأن الشعر وهو الفن الأدبي

---

(1) أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ص89.

(2) ينظر السابق، ص91.

(3) أمين مازن، دفء الكلمات: دراسة حول القصة بالمغرب، ص67.

المرتبط باللغة الفصحى منذ أقدم العصور وقع في مأزق وأزمة بسبب تعنت أو تمسك مريديه بتلك اللغة المعجمية، بينما الرواية وهي الفن الأدبي الوحيد – حسب رأيه – هي التي استطاعت أن تتطور وتساير الحياة، وما كان لها أن تصل إلى ما وصلت إليه إلا بتحررها من سيطرة قانون اللغة، الذي وصفه الناقد بالأرسطي الذي ما زال سائدا حتى يومنا هذا(1).

وبناء على ما تقدم فإن الناقد (مفتاح العماري) يرى أن اللغة هي أداة للتفكير المرتبط بالخيال في الحالة الأدبية، واللغة المتجددة الحيوية هي التي تفيد الخطاب الأدبي الحديث، لأنها تسير في خط متواز مع التطور المستمر، وهذه اللغة المتجددة هي التي يتكلمها الناس، وليست تلك المصفوفة في المعاجم، ولهذه الاعتبارات فإنه يرى أن "قاموس لسان العرب، وهو أضخم وأغنى قاموس في اللغة العربية، لا ينقل إلينا على ضخامة حجمه أسماء الأشياء الطبيعية والصناعية...، ومن هنا يبرز دور الكاتب الروائي المعاصر الذي ينبغي عليه أن يستخدم اللغة الأكثر تماسكا وتعبيرا من أجل بلورة فضائه الروائي، اعتمادا على مرجعية لغة الخيال الشعبي، حتى يمكنه كسر سلطة اللغة القامعة التي أنتجتها المؤسسة"(2).

ويعترض الناقد (مفتاح العماري) على أولئك الذين يتحججون باللغة القومية، ويرون أن الدعوة إلى توظيف اللهجة المحلية من شأنه أن يعمق من الفرقة والانقسام بين الأقطار العربية، انطلاقا من أن الرواية من أكثر الفنون الأدبية انتشارا وتأثيرا في القارئ العربي، يعترض عليهم بأن توظيف اللهجة الشعبية لا يتعارض مع الشرط القومي، بل إنه يساعد في تجذير هذا الترابط القومي، وذلك من خلال اكتشاف بعض البنى الكلامية في التعبير القصصي، لها قانونها الخاص، وأستدل على ذلك بتلك التركيبة اللغوية الشعبية التي

(1) ينظر مفتاح العماري، فعل القراءة والتأويل، ص97.
(2) السابق، ص100.

"تظهر بشكل واضح في صناعة النكتة، التي تفجر موقفا عنيفا في تهكمه من العالم بواسطة استخدام الضحك، وهذه النكتة الشعبية بالتأكيد سوف لن تفجر العنف الدلالي نفسه إذا ما أعيد إنتاجها وفقا لمفردات لغة المعاجم، ومن هنا يبدأ هم الرواية الأول في البحث عن قانون لصياغة السرد تمشيا مع ابتكارات لغة الشارع المعاصر"[1].

ويلحظ الباحث بعض الآراء النقدية المترددة في قبول توظيف العامية في الأعمال السردية، فها هو الباحث (الطيب الشريف) يرى في استخدام القاص (كامل حسن المقهور) كلمات عامية، وبعض الألفاظ الأجنبية ضعفا ينقص من جمال العمل القصصي، واستدل الكاتب على ذلك ببعض المقاطع من قصة (السبب)، وفيها يقول (المقهور): "باهي[2] ياسنيور[3]، لكن علاش[4] سنيتي[5] أنا...، ما عنديش غيرها السانية، يا سنيور غير افهمني، وأنا ناكل منها، نسكن فيها، مافيش مكان آخر ممكن نعيش فيه، نو سنيور، مافيش غيرها..."[6].

وحدث هذه القصة يدور حول اعتراض أحد الفلاحين البسطاء للجنود الطليان الذين اتخذوا من أرضه الزراعية مكانا لمعسكرهم، يصاب بطل القصة بالذهول لاستيلاء هؤلاء الطليان على أرضه مصدر رزقه الوحيد، ويظهر ذلك من خلال تلك الكلمات العامية التي ظهرت على لسانه وهو يحاور المسئول الإيطالي، ولكنه لم يستمع إليه ولم يعره أي اهتمام، فزاد ذلك من حنق بطل القصة، الذي لم يجد مفرا من التقاط قطعة حديد في السانية، طعن بها قائد الجنود الطليان فأرداه قتيلا[7].

(1) السابق، ص101.
(2) باهي: من البهاء وهي بمعنى: نعم.
(3) السنيور: السيد أو المسئول.
(4) علاش: تعني لماذا.
(5) السانية: الأرض الزراعية المثمرة.
(6) كامل المقهور، مجلة طرابلس الغرب، سبتمبر 1958م، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص528.
(7) ينظر السابق، ص528.

وفي موضع آخر يرى الباحث (الطيب الشريف) أن توظيف بعض الكلمات العامية يزيد من جمالية الأسلوب، ففي قصة (ساعة غضب) للكاتب (خليفة التكبالي) يرى الباحث أن توشيح القصة بالعامية لا يمثل ثقلا على النص، بل اعتبر مثل هذا الاستخدام للهجة العامية الليبية مظهرا جميلا يعبر عن البساطة البعيدة عن التقعر والتعقيد[1].

ويعتقد الباحث (خالد جهيمة) أن موضوع الرواية هو الذي يوجه المبدع لاختيار اللغة المناسبة، وعلى هذا الأساس فهو يرى أن اختيار الأديب (إبراهيم الكوني) للفصحى في أغلب أعماله جاء ملاءمة للموضوعات الفلسفية ذات البعد الصوفي المرتبط بالصحراء والطبيعة البدوية التي غالبا ما ينطلق منهما في أعماله الإبداعية[2].

ويشير الكاتب إلى قناعته بأن استخدام الفصحى هو الأكثر مواتاة من الناحية الفنية الخالصة، وهو يرى أن الروائي (إبراهيم الكوني) يستخدم لغة تقترب من لغة الشعر، إذ إنه يشحنها بالرموز والدلالات التي تنطوي على تكثيف مبالغ فيه، ومن الأمثلة التي أوردها الباحث (خالد جهيمة) للدلالة على ما ذهب إليه، هذا المقطع من رواية (نزيف الحجر) الذي يصف فيه (الكوني) الصخرة العظيمة بقوله: "الصخرة العظيمة تحد سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها، على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان، الذي يقف جواره مهيبا، يرفع رأسه مثل الكاهن نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس، وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم"[3].

---

(1) ينظر السابق، ص531.

(2) ينظر خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص71.

(3) إبراهيم الكوني، رواية نزيف الحجر، ص8.

وأما بالنسبة إلى تعدد المستويات اللغوية التي تعكس طبيعة الحياة المتنوعة، فهي تقنية لغوية، حرص المبدعون على توظيفها في أعمالهم الروائية، وقد أطال الباحث (خالد جهيمة) في الحديث عنها من خلال تقسيمه إياها إلى: لغة سردية حكائية صافية، ولغة وصفية غير شعرية، ولغة تراثية تشمل لغة الأديان السماوية المقتبسة من التوراة، والإنجيل، والقرآن، بالإضافة إلى لغة الحكم والأمثال[1].

ولاشك أن هذا التفصيل في المستويات يرجع إلى استقراء الباحث للغة الأديب (إبراهيم الكوني)، أو ما يعرف بالمعجم الخاص، وبالتحديد في مجموع الروايات التي قام بدراستها في رسالته الأكاديمية، وهذه الروايات هي: التبر، والمجوس، ونزيف الحجر.

---

(1) ينظر خالد جهيمة، الفن الروائي في أدب إبراهيم الكوني، ص189-198.

الفصل الثالث

في نقد المسرحية

المبحث الأول
مناهج النقد وأثرها
على النص المسرحي

أ) المنهج الاجتماعي

ب) المنهج النفسي

(أ) المنهج الاجتماعي:

ارتبط النقد الأدبي في كل مراحله بالحياة، فكانت الآراء التي تهتم بالفنون الأدبية تعكس الحالة الفكرية لأبناء المجتمع، وكان الكاتب المسرحي ينطلق من القاعدة العريضة التي تسمى بالجمهور، الذي غالبا ما كان يوضع في الحسبان عند كتابة الأعمال المسرحية.

لقد كان الناقد المسرحي محافظا على الأصول النقدية التي تعلمها واقتنع بها، ولذلك نلحظ أن بعض المسرحيات التي كتبت في النصف الثاني من القرن العشرين تخضع لتلك الأصول والقواعد التي كانت سائدة في الساحة الأدبية العربية، وهى فى أغلب الأحوال كانت تتجه نحو معالجة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

لقد ارتبط الاتجاه النقدي المسرحي بأعمال الكتاب الذين أولوا اهتمامهم بالمضامين الاجتماعية، وما يدخل تحتها من موضوعات تتصل بالحياة وما فيها من عادات وتقاليد ومشاكل، وتقلبات فكرية وسياسية... الخ.

والواقعية منهج متأصل في النتاجات المسرحية في ليبيا، فنلحظ أكثر المضامين المسرحية تدعو إلى التحرر وطرد المستعمر، والدعوة للثورة، والبناء والتطور، ومحاربة الرجعية، والظواهر السلبية، فكانت الأعمال المسرحية تعكس واقع الإنسان الليبي في حياته اليومية.

ويؤكد الناقد (عبد الله هويدي) على هذا الاتجاه الذي ينسجم فيه النص المسرحي مع الحياة اليومية للفرد، وما عدا ذلك فإن نتيجته ستكون عزوف الجمهور عن هذا الفن الأدبي الأصيل، فالمضمون الاجتماعي – في نظر الناقد – هو أساس الأصالة والصدق المسرحي، والصدق يعني عنده "عرض المشاكل والقضايا ومعالجتها معالجة جذرية، خاصة وأن مجتمعنا يشهد مرحلة تحول ليزيح عنه كلكل التخلف والرجعية...، يجب أن يكون المسرح منبرا للنقد الهادف البناء، وميدانا لطرح الأفكار والآراء حتى يخرج

المتفرج على غير الصورة التي دخل بها ورأسه شحنت بالتساؤلات التي قد تؤدي في بعض الأحيان إلى التغيير من مجرى حياته"[1].

وقد أشار الناقد (عبد الله هويدي) إلى أن النصوص المسرحية يجب أن تعكس الواقع الليبي، وهي الحقيقة التي يرى أنها تجسدت في أعمال كثير من الكتاب مثل: (عبد الله القويري، وبشير الهاشمي، وعلي المصراتي، وأحمد إبراهيم الفقيه، ويوسف الشريف، وخليفة التكبالي)، حيث اتخذوا من الحياة ومن الشارع ميدانا لأحداث أعمالهم، وذلك لأنهم أدركوا – حسب رأيه – أن نظرية (الأدب للحياة) تلزمهم بالرجوع للشارع، لأنه "البؤرة الحقيقية التي تتجمع فيها خيوط الحياة، والمرآة العاكسة لصورها المتعددة، وبذلك أوجدوا التجانس والتوافق الذي يوائم بين الحياة والأدب، ويخلق شيئا ذا وجهين لا غنى لأحدهما عن الآخر"[2].

وتأسيسا على ما تقدم فقد كانت دعوة الناقد (عبد الله هويدي) إلى جعل النص المسرحي معالجا لسلبيات الوضع الاجتماعي القائم دليلا على قناعته بنجاح المسرحية الواقعية، ولكنه لا يرى في محاولة البعض الاستعانة بالتاريخ معالجة للواقع المعيش، من خلال الإشارة إلى مواقف تاريخية حاسمة أو استدعاء شخصيات تاريخية مشهورة، بل يرى في مسرحة الأحداث التاريخية معالجة درامية فجة، تشبه المقالة الصحفية[3].

ويستدل الناقد (هويدي) على ما ذهب إليه بمسرحية (الأقنعة) للكاتب (محمد قنيدي)، حيث يرى أنها لاتخدم الواقع، بل تبحث في الماضي، وتدين تلك التصرفات والأفعال الشائنة التي اتصف بها رجال العهد الملكي قبل الثورة، وفي هذا الصدد يقول: "هل سيستمر مسرحنا في تقديم هذا

---

(1) عبد الله هويدي، آفاق مسرحية، ط2، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م، ص32.

(2) السابق، ص47.

(3) ينظر السابق، ص76.

اللون من المسرحيات أم أنه سيتحول عنها؟ إذ المعروف أن المسرح هو ربط الماضي بالحاضر مع البناء للمستقبل، ولهذا ستظل مسيرتنا المسرحية تدور حول هذا النوع إلى أمد بعيد، إنني أعارض هذا الاتجاه، لأن على المسرح والمسرحيين أن يدركوا متطلبات الواقع اليوم، وأهم مطلب لحقيقة المسرح هو أن نتناول حياة المجتمع العربي الليبي الذي ولد بعد ثورة الفاتح..."[1].

ويبدو لنا أن الناقد لم يكن مصيبا في تقديره، لأن مثل هذه الممارسات من قبل رجال الأمن والحاشية والمتنفذين يمكن أن تحصل في كل زمان ومكان، وإشارة الكاتب (محمد قنيدي) إليها مفيدة، يستنبط المتلقي منها أخذ العبرة من الماضي، وأن الأيام دول بين الناس، وأن الظلم يترتب عليه هدم بنيان المجتمع وانهياره.

ويرى الناقد (البوصيري عبد الله) أن توظيف التاريخ في بناء المسرحية الحديثة ليس عيبا لمجرد الرجوع إلى التاريخ، فهو يعتقد أن فشل بعض المسرحيات التي اعتمد كتابها على التاريخ لا ينبع من السمات الخاصة بالدراما التاريخية، وإنما يرتبط الفشل بخبرة الكاتب ومدى قدرته على توظيف الأدوات التي تمكنه من إنتاج عمل يستحق التقدير والاحترام، فالعيب - في رأيه - ليس في التاريخ، وإنما في بعض المؤلفين، ويرى أن الإخفاق يرتبط بناحيتين: الأولى لها علاقة بأسلوب السرد الذي هو في الأصل تقنية قصصية روائية لا تصلح للعمل المسرحي، وذلك لأن استخدام السرد في الدراما يصيب المتلقي بالملل والقلق، والناحية الثانية ترتبط بقدرة الكاتب على توظيف الأحداث والشخصيات توظيفا يعكس صورة الحاضر عن طريق الماضي[2].

إن ما يميز المسرحية الاجتماعية في نظر (البوصيري عبد الله) أنها تحتمل أكبر عدد من المواقف والشخصيات، إذ يمكن للكاتب أن يختار من

---

(1) السابق، ص101.

(2) ينظر البوصيري عبد الله، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ص32.

كافة شرائح المجتمع وينقلها إلى صورة حية على خشبة المسرح وهذا لا يتأتى في المسرحية التاريخية - حسب رأيه - ويستدل على ما ذهب إليه بمسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة)، التي امتدت فيها الأحداث عبر أربعة فصول، واحتوت على عدد كثير من الشخصيات، ومن خلال هذا الأنموذج يؤكد الناقد على أن "الواقعية دون غيرها هي القادرة على جمع هذه الأطراف المتناثرة، قادرة أيضا على التوفيق بين كافة الشرائح على اختلاف انتمائها الثقافي والاجتماعي..." [1].

وينبه الناقد (البوصيري) إلى المفهوم الخاطئ للواقعية الذي اعتمد فيه الكتاب على نقل الحياة الواقعية نقلا حرفيا، أو نقلا فوتوغرافيا، مهملين الصفات المستقبلية التي يجب على الكاتب أن يشير إليها، وهو الهدف الحقيقي للفنون، ويرى أن هذا المفهوم الخاطئ للواقعية انتقل إلينا من المسرحية الاجتماعية الأوروبية، وبالتحديد مذهب (زولا) الذي جعل من العمل الدرامي مرآة عاكسة أو آلة تسجيل لا تهتم بمعالجة الواقع من أجل تحسين المستقبل، وعن مسرحية (مصر الجديدة) التي اهتمت بتصوير الواقع في مصر يقول (البوصيري): "إنها لنظرة قاصرة في الواقع أن ننظر إلى الفن على أنه مجرد آلة تسجيل لاقطة تنقل الأشياء على ما هي عليه، دون أن نبدي وجهة نظرنا في هذه الأشياء، ودون أن نحاول تغييرها نحو الأفضل" [2].

فالمسرحية عندما تكتفي بنقل الواقع ولا تحاول أن تقدم حلولا للمشاكل الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، فهي تسهم في إلغاء الفاعلية المنتظرة من الفن، وتتمثل هذه الفاعلية في طرح أفكار تجدد الحياة وتطورها نحو الأفضل ولصالح الإنسان.

ويعتقد الناقد (البوصيري) أن سبب تهيب بعض كتاب المسرحية الاجتماعية من طرح حلول لمشاكل الحياة الواقعية، يرتبط بالخوف من

---

(1) السابق، ص53.
(2) السابق، ص55.

مخالفة القوى الرجعية التي تتحكم في حياة الإنسان العادي، فنتج عن ذلك ابتعاد المسرحية الاجتماعية عن دائرة الصراع والصدام الحقيقي، بينها وبين القوى الفوقية، واكتفت في بعض الأحيان بالإشارة عن طريق التلميح أو الرمز، وكانت النتيجة بقاء الأمور على ما هي عليه من دون تطوير أو تغيير نحو الأفضل[1].

ومن المآخذ التي سجلها الناقد (البوصيري) على المسرحية الاجتماعية أنها اعتمدت على الواقع المعيش، فنقلته كما هو بكل عيوبه وإسفافه، وكان الكتاب يتحججون بأنهم غير مسئولين عن ذلك التردي والإسفاف، لأنهم ينقلون الحقيقة الحياتية كما هي، وهذا المنطق – حسب رأي الناقد – فتح الباب لكثير من الغرباء والدخلاء والأدعياء، الذين ليس لهم صلة بالفن المسرحي، فكانت النتيجة تلك الأعمال الممسوخة المتحررة من كافة القيود اللغوية، والفنية، والتاريخية، والأخلاقية، وتحولت المسرحيات إلى سوق للتجارة والاستغلال والربح.

ويؤكد (البوصيري عبد الله) على أن الكتاب المسرحيين كانوا دائما في حيرة من أمرهم أثناء تأليفهم لأعمالهم المسرحية، والسبب – في رأيه – يرجع إلى عدم وضوح المنهج الذي ينطلقون منه أثناء كتابة العمل الدرامي، واستدل الناقد على ذلك بطلب (سعد زغلول) من (جورج أبيض) ضرورة الاهتمام بالمسرح العربي، حتى ينهض بالشكل الذي يخدم قضايا الأمة المصيرية، وكانت النتيجة ترجمة (جورج أبيض) للمسرحيات الأوروبية، مثل مسرحية (لويس الحادي عشر)، و(عطيل) لشكسبير، ومسرحية (أوديب ملكا) لسوفكليس، ولا شك أن هذه الأعمال تمثل طليعة الأعمال المسرحية في الغرب، ولكنها بعيدة كل البعد عن الواقع العربي ومتطلباته، وقد رأى الناقد (البوصيري) في حيرة (جورج أبيض) عندما طلب منه القيام بهذا العمل الكبير حيرة تعكس "حيرة مسرحنا العربي بصفة عامة،

---

(1) ينظر السابق، ص56.

وهذه الحيرة هي ظاهرة عميقة الدلالة على كون مسرحنا لم يعثر على جذوره، بل إنه لا يتمتع بروح الأصالة التي تجعله يلتفت إلى تراثه ويبحث في إمكانية الاستفادة من هذا التراث..."[1].

ويشدد الناقد (البوصيري) على الدعوة لأن يكون المسرح في خدمة قضايا الناس، وأن الكاتب مواطن ينطبق عليه ما ينطبق على الآخرين، له ما لهم، وعليه ما عليهم، وإذا لم تكن المسرحية كذلك فهي ليست من الأدب في شيء، فالتزام الفنان "أمر قائم منذ أن أتى الإنسان إلى هذا الوجود... وتاريخ الإنسان يثبت أن الفن بكل أنواعه جاء نتيجة للاضطرابات السياسية والاجتماعية..."[2].

وتأسيسا على ما تقدم فإن الدعوة إلى الفن الخالص، والتي ترى في الأعمال الأدبية غاية سامية بدعة برجوازية – حسب رأي البوصيري – تهدف إلى تعطيل الهدف من الأعمال المسرحية والأدبية بشكل عام، ولذلك فإن البرجوازية طرحت شعار (الفن للفن) للحد من فاعلية الدعوات التقدمية والإصلاحية التي تنادي بالمساواة والحرية، ونتيجة لطرح هذا الشعار المخدر – حسب رأي الناقد – انعزل الفن عن الناس وعن قضاياهم، وبات يهادن الأنظمة السياسية بكل أطيافها ومستوياتها[3].

ويشيد الناقد (فوزي البشتي) بالخط الالتزامي الذي انتهجه الأديب (عبد الله القويري) في أعماله المسرحية، مثل (الصوت والصدي)، و(العطش)، و(الواحة)، و(الشعاع)، وقد لاحظ الناقد مدى استجابة الجمهور والمهتمين بالمسرحية لأعمال (القويري)، حيث أكد الكاتب على أهمية طرح القضايا الفكرية المرتبطة بحياة المواطن العربي بكل تفاصيلها ودقائقها، وقد انتبه الناقد إلى ذلك الاتجاه الفكري الاجتماعي للكاتب من خلال الحوار الذي أجراه بين شخصيتي (سعد ونور الدين)، حيث يقول:

---

(1) السابق، ص79.
(2) السابق، ص40.
(3) ينظر السابق، ص95.

نـور الـدين: نحن على طرفي نقيض يا سعد.. هل تستطيع أن تخلق دافعا لدى فنان؟ هل تستطيع أن ترغم فنانا على الإبداع.. وإذا استطعت، هل كان ما ينتجه فنا.. في اعتقادي أن ما ينتجه هو أبعد شيء عن الفن.. مجرد صفحات تملأ مجلات أو كتب، ولكنها لا تحرك حتى وجدان طفل..

ســـــعد: **(صامتا لفترة)** إنني كلما نظرت إلى صفحات المجلة ولم أر فيها ذلك الشيء الذي يضئ لم أستطع النوم.

نـور الـدين: وأنا مثلك لم أنم منذ ليلتين..

ســـــعد: هل رأيت.. إننا نتفق في أشياء كثيرة!

نـور الـدين: لم يكن ما أفكر فيه، هو ما تفكر فيه أنت!

ســـــعد: هل هي ديون المجلة؟.. أنا أعلم أن

نـور الـدين: لا.....

ســـــعد: إذن فيم كان تفكيرك؟!

نـور الـدين: تفكيري كان في المجتمع كله.. في رسالة الكلمة.. في جذورها، بالنسبة لهذا المجتمع.. **(ينهض ويغادر مكانه، ويقف إلى جانب الطاولة الكبيرة)** أكتب أنا اكتب أنت،فليكتب الجميع.. ولكن ما فائدة ذلك، هل يحسون بكلمتك، هل يفهمون ما تريد؟ وإن فهموا، فهل يدركون ما وراء كلماتك؟ أبدا، إنها مجرد خطوط سوداء في صفحة بيضاء!..."[1].

يلحظ الناقد (فوزي البشتي) من خلال المقطع السابق للمسرحية، أن الأديب (القويري) يحشد أمام المتلقي حزمة من المشاكل، وأهم تلك المشاكل قضية الثقافة، قضية الكلمة التي "تؤرق وجدان عبد الله القويري، وتعذبه وتقوده إلى البحث المستمر عن كيفية إيصال أفكاره للناس، إن الحياة مليئة بالسلبيات، وثمة ظروف عديدة تبقى عازلا حقيقيا بين الكلمة والجمهور، وتفسد كل محاولات الاقتراب الصادقة..."[2].

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الشعاع، ص151.

(2) فوزي البشتي، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص69.

ويؤكد الأديب (عبد الله القويري) على تبنيه للمنهج الواقعي، حيث يرى أن أهم ميزة للكاتب هو أن ينطلق في أعماله من واقع بلاده، وهو يزدري في المقابل من تلك النظريات التي تبتعد عن معالجة قضايا الإنسان، فالكاتب المثقف الواعي - في نظره - هو الذي يوظف كتاباته للنظر في مشاكل وطنه نظرة موضوعية تسهم في تطويره وبنائه[1].

وبناء على ما تقدم فقد أشار الكاتب (أحمد عطية) إلى أن (القويري) لا يهتم بالجوانب الفنية بقدر اهتمامه بالمضمون، حيث لاحظ في مسرحية (عميروش) على سبيل المثال وجود شخصيات زائدة لا تخدم البناء الفني للمسرحية، وأما الحوار فهو لا يساعد على تطور الأحداث ونموها، وكان كل تركيز (القويري) موجها لأفعال البطل (عميروش) الذي صور من خلال الحديث عنه نضال الشعب ضد الظلم والاستبداد، مؤكدا على حتمية استمرار النضال وعدم الانتظار أو الخضوع للاستعمار والخونة[2].

ويؤكد الناقد (عبد الله هويدي) على الدور المنوط بالكاتب المسرحي، والمتمثل في تعرية العادات والتقاليد البالية، والممارسات السلبية كالاستغلال والمتاجرة بالمخدرات والممنوعات، ودور الكاتب المسرحي الاجتماعي - في نظره - يكمن في التقاط صور حية "يشخص فيها أحوال المجتمع ويبسط مشاكله، ثم يتناولها بالتحليل والنقد ويسلط عليها الأضواء..." [3].

ومن نماذج هذه المعالجات مسرحية (زريعة الشياطين) التي التفت فيها الكاتب (المهدي أبو قرين) إلى تجارة المخدرات، وهي من أخطر الأمراض الاجتماعية التي تصيب جسد المجتمع، ولاسيما أنها تهدد مستقبل الأمة باستهدافها للشباب، ويتضح مضمون هذه المسرحية في الفصل الثالث من خلال الحوار الذي أجراه الكاتب بين شخصية (الهدار) تاجر

---

(1) ينظر السابق، ص101.

(2) ينظر أحمد عطية، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص193.

(3) عبد الله هويدي، آفاق مسرحية، ص12.

المخدرات، وشخصية (ضابط الشرطة) فيقول:

الضابط: **(في تهكم)** الهدار أفندي بطوله وطرطوره[1] وهيبته العظيمة يتاجر في زريعة الشياطين باش يدوخ بيها الناس، صح بفلوسهم ويضحك عليهم، ومن غير زريعة الشياطين هذي ما فيش حاجة ثانية يا أخ؟

الهدار: اللي عندي آه وقدامكم

الضابط: لا يعني أهني وإلا أهني

الهدار: أني ما عندي شيء مدرق كل شئ على المكشوف...

الضابط: **اكتب:** "وضبط في صالة البيت على المائدة صندوق على هيئة كتاب.. مكتوب عليه حب النسيان، وحاولنا فتحه اعتقادا منا أنه كتاب، فوجدنا بداخله قراطيس صغيرة، يعتقد أنها من النوع الذي وجد موزعا في البلاد، والذي أحدث دوارا عند كثير من الناس... "[2].

يعتقد الناقد (عبد الله هويدي) أن المجتمع لا يخلو من هذه الظواهر السلبية، وعلى الكاتب المسرحي أن يتعرض لمثل تلك النماذج من الناس في "حيرتهم وانهزامهم وصراعهم وكفاحهم من أجل تحسين واقعهم، وأكثر الأبطال في المسرح الاجتماعي المعاصر هم من الأشخاص العاديين الذين برزوا بإيمانهم ونضالهم من بين الجماعات التي تناضل لتحقيق ما تؤمن به من مبادئ إنسانية، وخاصة بعد التغيرات الجوهرية التي أحدثتها تقنية العصر في المفاهيم الأخلاقية والتقاليد والنظم، فاتسع نطاق العقل باتساع دائرة المجتمع، وتصادمت الأفكار والمثل العليا المختلفة في الجماعات المتباينة العناصر الخاضعة لتقسيم العمل..." [3].

---

(1) لغة الحوار في هذه المسرحية باللهجة المحلية.

(2) المهدي أبو قرين، زريعة الشياطين: مسرحية في ثلاثة فصول، دط، طرابلس: دار ومكتبة الفكر، دت، ص70.

(3) عبد الله هويدي، آفاق مسرحية، ص12.

(ب) المنهج النفسي:

نرى من خلال الآثار التي تعرضت لدراسة المسرحية قلة اعتماد النقاد على المنهج النفسي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة النص المسرحي الذي غالبا ما كان يتجه اتجاها اجتماعيا واقعيا، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج النفسي يلائم طبيعة النص المسرحي الذي يرتبط بالمتلقي من خلال الجمهور من المتفرجين أو القراء، وبهذا أصبحت الدراسة النفسية "لا تقتصر على الإبداع ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشتمل أيضا عمليات التلقي والاستجابة والفهم وبناء المتخيل، مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية..."[1].

وقد اعتمد الناقد (البوصيري عبد الله) على المنهج النفسي في جزء من دراسته لمسرحية (فجر كالرعد) للكاتب (علي ناصر)، فعندما اشتد الخلاف بين أبناء الباشا القره مانلي وقف الوالد موقف السياسي المحنك لفض الخلاف الناشب بين أبنائه، وقد أبرز الكاتب تلك الحادثة في صورة معبرة، حيث يقول:

أحمـــد: (**وقد استشاط غضبا**) إذن أنت تستهين بي.. تستهين برجالي. سترى من هو الأقوى (**يصرخ أحمد صرخة الحرب، كذلك يفعل رجاله.. ويرد عليهم رجال يوسف بصرخة الحرب.. يوسف يصرخ صرخة الحرب في وجه البك حسن، فيرد عليه رجال البك حسن بصرخة أقوى، يستعد الجميع للدخول في معركة دامية.. عند ذلك يتقدم الباشا وأوصاله ترتعش خوفا.. يقف بين الإخوة**)

الباشـــا: إنكم.. إنكم يا أبنائي ترون إحدى قدمي في القبر، والأخرى على الأرض.. ومع ذلك لا تودون أن أقضي أيامي الأخيرة بهدوء "البك حسن يتأثر من موقف والده، فأعاد سلاحه إلى مكانه، ثم أشار إلى رجاله بعدم شهر أسلحتهم فنفذوا أمره، ولكنهم ظلوا مستعدين لأي طارئ..."[2]

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص77.

(2) علي محمد ناصر، فجر كالرعد، ط1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983م، ص34.

يرى الناقد (البوصيري عبد الله) في هذا المقطع الذي يحمل معـــاني النزاع الدموي بين الإخوة أنه "يحمل من المعـــاني التاريخيـــة، والمعـــاني المعاصرة على السواء، إنه حدث تاريخي، ولكن له امتداد في روح عصرنا، إنه يكشف عن أخطر المراحل في مسار تطـــور وتـــضخم (الأنـــا) عنـــد الإنسان، حيث تنهار كل الروابط الأخلاقية والعلاقات الروحية، حتى تصبح الأسرة والوطن والعدالة والحرية مجرد محطات منـــسية بالنـــسبة لقطـــار الطموح والرغبات غير الشرعية..."[1].

وقد وظف الناقد (البوصيري عبد الله) المنهج النفسي لتفسير شخـــصية (عمار) في مسرحية (الضباب) للكاتب (الكيلاني عون)، ويبدو لنا أن لجوء الناقد لهذا المنهج كان نتيجة لطبيعة الصراع النفسي الذي أظهره الكاتـــب عـــن طريق (المونولوج)، وقد لاحظ الناقد أن ظهور هذه الشخصية المحورية بعـــد المقدمة التمهيدية "لا يصعد الحدث، ولكنه يحافظ على امتداده الأفقي، غيـــر أن (منولوجه) الطويل يكشف لنا عن أوجه الصراع والتمزق الذي تعانيه شخصية (عمار)، وهو صراع يتراءى لنا أنه يدور على محورين: صـــراع داخلـــي، وصراع خارجي، ولكنه في حقيقته صراع متداخل، فهو داخلي وفي نفس الوقت خارجي، أي أن الألم داخلي في أعماق الشخصية، ومسئولة عنه، ولكـــن العلـــة تأتي من خارجها، إنه شبيه بالألم الذي يعانيه (هملت) فهو يدرك ألمه ويعرف العلاج الناجع له، ولكنه أسير معطيات وتناقضات تجعل الوصول إلـــى الفعـــل المؤثر بعيد الاحتمال، ومحفوفا بالمخاطر..."[2].

ومضمون الصراع النفسي الذي يحتدم في داخل شخصية (عمـــار) يرتبط بحادثة موت ولده الوحيد، حيث كان (عمار) يبيع الكتب القديمة في قارعة الطريق، وإذا بموكب الملك يمر من تلك الطريق، فينقض كلب الملك على طفل (عمار) الذي لم يتجاوز سنته السادسة، وقد مزق الكلب الطفـــل،

---

(1) البوصيري عبد الله، آراء في كتابات جديدة، ص78.

(2) السابق، ص79.

وأكله أمام أنظار الجميع، ولم يحرك أحد ساكنا، ولا يخفى ما في هذه المعاني من رمزية وإدانة للعهد الملكي، أراد الكاتب إيصالها إلى المتلقي.

ويركز الناقد (البوصيري عبد الله) على تتبع شخصية (عمار) من خلال الحلول السلبية التي رأى فيها علاجا لنفسيته غير المتزنة، وهذه الحلول تمثلت في موقف (عمار) الذي "يصب جام غضبه ليس على الملك، وإنما على كلب الملك...، فلقد بلغ تدهور العواطف في نفس (عمار) إلى حد تغييب العقل والفكر والمنطق، فهو لا يحمل النظام، ولا يحمل الملك مسئولية ضياع ولده الوحيد، ولكنه يحمل الكلب هذه المسئولية، وكأن الكلب هو الذي قصد بيت عمار، واختار طفله دون سائر الأطفال، وهذا في الواقع انحطاط مخيف في تفكير الشخصية النموذجية، فكيف لا يدرك عمار أن الكلب ما هو إلا أداة من أدوات القمع التي يستعملها النظام لإذلال الرعية..." [1].

ويلحظ الباحث تداخل بعض المناهج النقدية في الدراسة الواحدة، فنرى مثلا الناقد (البوصيري عبد الله) يستخدم الجداول، وهي تقنية من تقنيات المنهج البنيوي، ويظهر ذلك في دراسته لمسرحية (الضباب) للكيلاني عون، وكذلك فعل الشئ نفسه في دراسته لمسرحية (فجر كالرعد) للكاتب (علي ناصر)، وكان استخدام هذا المنهج غائما غير واضح الدلالة في أبعاده ومقاصده، ويلحظ الباحث أيضا توظيف بعض الكتاب والنقاد للمنهج التأثري الذي يكتفي بشرح معنى النص اعتمادا على ثقافة الناقد الشخصية، ومن الأمثلة على ذلك دراسة الكاتب (لطفي عبد اللطيف) السريعة لمجموعة من مسرحيات الأديب (عبد الله القويري).

---

(1) السابق، ص113.

المبحث الثاني

عناصر بناء المسرحية

أ) الحـــــوار

ب) الشخصيات

جـ) الأحـــداث

(أ) الحـــوار:

الحوار في المسرحية هو المظهر الأول الذي يواجه المتلقـــي، وهـــو العنصر الأساسي الذي يعتمد عليه الأديب، ففي الوقت الذي يعتمد فيه كاتب القصة أو الرواية على التصوير والسرد والخطاب المباشر أو غير المباشـــر لتوضيح فكرة أو بيان موقف، يكون كاتب المسرحية محكوما بهذا العنـــصر الوحيد الذي يوظفه لأجل التعبير عن فكرة تصل إلى المتلقي عـــن طريـــق القراءة إذا كان العمل مكتوبا أو عن طريق المشاهدة إذا كان العمل ممثلا.

وقد ارتبطت مشكلة الحوار بمدى فاعلية اللغة المستخدمة في العمـــل المسرحي، وهنا تظهر تلك الثنائية القديمة الجديدة، الفصحى والعامية، وقـــد انقسم المهتمون بالمسرحية إلى مؤيد لاستخدام الفصحى، ومعارض لتوظيفها، على اعتبار أن المسرحية فن يعكس حقيقة الشخصية الواقعية بكل أبعادهـــا الثقافية والاجتماعية والنفسية.

ونرى أن بعض المهتمين بالمسرحية يرون أن الموضوع المطروح هو الذي يفرض على الأديب أن يختار اللغة المناســبة، حيــث "تختلــف لغــة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا، عن لغة المــسرحيات التـــي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية"[1].

وهذا ما ذهب إليه الكاتب (تيسير بن موسى) الذي رأى في أعمـــال الأديب (عبد الله القويري) تلك المسحة الفلسفية التي تعكس صراع الإنسان الدائم مع الحياة، فهو قبل كل شيء كان فيلسوفا، صاحب رأي، ينظـــر إلـــى

---

(1) محمد زكي العشماوي، دراسات فـــي النقـــد المـــسرحي والأدب المقـــارن، دط، بيـــروت: دار النهضة العربية، 1983م، ص277.

الحياة بعمق، وقد أثر ذلك في طريقة حواره في أغلب أعماله المسرحية، فهو حين يكتب مسرحياته لا يضع في اعتباره إمتاع القارئ أو المشاهد، وإنما كان همه الأول منصبا على الحوار، الذي يرى فيه الوعاء الذي يحمل أفكاره وفلسفته في الحياة، ولذلك فقد كان (القويري) يرفض ذلك التصنيف القائل بأن هناك أعمالا مسرحية ذهنية تقرأ ولا تمثل، وأعمالا أخرى مكانها الطبيعي على خشبة المسرح[1].

ويشير الكاتب (تيسير بن موسى) أنه لا يتفق مع الأديب (عبد الله القويري) في تعريفه للمسرح، الذي يرى فيه معرضا للأفكار والرؤى، مثل مسرحيته (الصوت والصدى) التي ساد فيها الحوار على بقية العناصر الأخرى المكونة للعمل الفني، ولذلك فالكاتب يرى أن مسرح (القويري) مسرح حوار، تأتي فيه العناصر البنائية الأخرى في الدرجة الثانية، وقد أكد الكاتب أن الأديب (القويري) نفسه أكد على اهتمامه بهذا العنصر إذ يقول:

"إنني أريد أن أوجد طريقة جديدة للحوار، طريقة يبحث الإنسان بواسطتها ويدرس ويناقش المشكلات في وضوح فكري، وبواسطة أفق نظري، وينتزع من الواقع ما يستطيع به أن يقيم بناء فكريا وطنيا"[2].

ويعتقد الكاتب (تيسير بن موسى) أن الحوار في أعمال (القويري) كان ذو طبيعة خاصة، بدقة الكلمة وإيحائها، وعمق الدلالة مع جمال بلاغي، وإيقاع فني شعري، وهو يرى أن الأديب كان متأثرا في هذا الجانب على وجه التحديد بالكاتب الايرلندي (صموئيل بيكيت)، وهو أحد رواد مسرح العبث، ووجه الشبه أو التأثير يكمن في تلك الجمل التكرارية المتماثلة، ويستدل على ذلك بمسرحية (الصوت والصدى)، التي جاء الحوار فيها على شكل تناسقي تكراري يشبه ذلك النمط الذي كان يستخدمه (صموئيل بيكيت)،

---

(1) ينظر تيسير بن موسى، أعلام مسرحيون، دط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م، ص49.
(2) عبد الله القويري، عندما تضج الأعماق، ط1، طرابلس: دار الكتاب العربي، 1972م، ص210.

ومن ذلك على سبيل المثال، هذا المقطع من المسرحية المذكورة، يقول (القويري) في هذا الحوار الذي يدور بين الرجل والمرأة:

صوت الرجل: أنت منهم إذن؟

صوت المرأة: وأنت منهم.

صوت الرجل: وأنت منهم إذن؟

صوت المرأة: حقيقة تعرفها عني.

صوت الرجل: وأنا منهم إذن.

صوت المرأة: حقيقة لا تعرفها عن نفسك.

صوت الرجل: أتريدين مني أن أجرب؟

صوت المرأة: وستجرب.. مهما حاولت

صوت الرجل: ستستعينين بي

صوت المرأة: لا أراك عاصيا

صوت الرجل: وإن عصيت

صوت المرأة: كلمة حنان أقوى من القانون" [1]

يعتقد الناقد (مفتاح الشريف) أن لجوء الأديب (عبد الله القويري) إلى توظيف هذا اللون من الحوار، وبهذه الكيفية في المقطع السابق أوقعه في السطحية والتجريد، ويرى أيضا أن هذا الأسلوب الحواري الذهني الذي اتبعه الأديب (القويري) إنما كان بتأثير من أصحاب الاتجاه الوجودي في الفلسفة، أمثال جان بول سارتر، والبير كامو، وهذا الأسلوب لا يصح إلا عندما يتطلب الأمر إيصال أفكار فلسفية إلى المتلقين[2].

---

(1) السابق، ص56.

(2) ينظر مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص181.

أما حينما يكون موضوع المسرحية تصوير أحداث واقعية ترتبط بالحياة الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية، فإن مثل هذا اللون من الحوار يكون فاقدا للصدق الفني – حسب رأي الناقد مفتاح الشريف – ويستدل على ذلك بمثالين: الأول من مسرحية (جميلة)، والثاني من مسرحية (عميروش)، يقول الناقد عن المسرحية الأولى: "في مسرحية جميلة، نجد المدام تاكير وجوزيف ينطقان أفكارا عجيبة لا تصدر بهذا العمق من سجانين فرنسيين عاديين، فنحس بأن الكاتب هو الذي غرس الكلمات في رأسيهما وأطلقها من شفاههما"(1).

ولتوضيح الصورة نورد هذا المقطع من مسرحية (جميلة)، حيث أجرى الأديب (القويري) هذا الحوار بين (المدام تاكير) و(الضابط):

مدام تاكير: الجزائر أصبحت كلها ميدان القتال.

الضابط: فصار من حقهم أن يقتلوا الأبرياء في أي وقت.. في أي ساعة.. في الليل أو النهار.. في الشارع.. في المقاهي..

مدام تاكير: لقد دفعناهم لأن نسير وإياهم في طريق الدم!

الضابط: (في غضب) تدافعين عنهم؟

مدام تاكير: لا..

الضابط: إذن.. ما الذي سمعته؟

مدام تاكير: ما أعرف أنه الحقيقة.

الضابط: لابد من تغيير وجهة نظرنا فيك!

مدام تاكير: (متراجعة) إن وجهة نظركم كما أعلم يا سيدي لا تبنى على كلمة بل على عمل.. ومنذ اليوم الذي قتلوا فيه زوجي، وأنا أبر بقسم أقسمته أمام جثته.. أنت تعلم هذا القسم يا سيدي.. لقد أقسمت أن أنظر إلى آلامهم، كما جعلوني أتلظى في ألمي.. هل تدرك كيف يكون الألم يا سيدي؟

---

(1) السابق، ص182.

الضابط: يظهر أن زوجك قد ترك فيك حسه الفني.

مدام تاكير: نعم.. ولكنه لم يترك لي مقدرته.. يا ليتني كنت أملك السيطرة على الريشة لأرسم لوحة أسميها الألم.. لقد كان هو يريد رسمها.. كان يعانيها في أعماقه.. طوال الليل أجده ساهرا إلى جانبي.. كان يردد: لم يعذب الإنسان غيره فيعذب نفسه؟"[1]

يرى الناقد (مفتاح الشريف) أن هذا النمط من الحوار لا يناسب طبيعة (سجانة)، تشفي غليلها من الثوار الجزائريين الذين قتلوا زوجها، حيث إنها تشعر بالراحة لرؤية الثوار في السجون وهم يتألمون، فهذا النوع من التأمل أو ما يعرف (فلسفة الألم) لا يمكن أن تصوره هذه السجانة، وبهذه البساطة التي أجراها المؤلف على لسانها، ويعتقد الناقد أيضا أن مثل هذا الأسلوب الحواري هو أسلوب (سارتر) وبالتحديد في مسرحيته (دروب الحرية)[2].

وقد ذهب الكاتب (أحمد عزيز) إلى الدعوة إلى الاهتمام بلغة المسرحية، لئلا يقع الكاتب في التردي، بدعوى التسهيل والاقتراب من لغة الشارع، فالمسرح – في نظره – يهدف إلى الارتقاء بمستوى الذوق، وذلك عن طريق انتقاء الكلمات والعبارات الملتزمة، وقد أكد الناقد على أن "كاتب المسرح لابد أن يكون في مستوى من الفهم والإدراك يمكنه من أن يحقق لغة واعية ملتزمة يكتب بها عمله المسرحي، لا أقول أن يخترع لغة أو لهجة، ولكن أن يغربل لهجته من العبارات والمفردات التي يجب ألا تقال من خلال منبر مسئول وهام كالمسرح"[3].

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية جميلة،ط3، ليبيا: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980م، ص13-14.

(2) ينظر مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص182.

(3) أحمد عزيز، آراء في كتابات جديدة، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م، ص144.

ويعترض الأديب (أحمد إبراهيم الفقيه) على الذين ينعتون مسرحيات (القويري) بالذهنية، التي يرتفع فيها الحوار فوق مستوى المتلقي العادي، ويرى أن هذا اللون الحواري لا يرتبط بالضرورة بتأثره بـرواد المدرسة الوجودية، فهذا الأسلوب – في رأي الفقيه – غرس بذرته الأولى (توفيق الحكيم) في تربة الأدب العربي.

ويؤكد (الفقيه) أن مسرحية (الجانب الوضيء) للأديب (عبدالله القويري) لا تنغمس في مناقشة الأساطير والغيبيات، بل هي مسرحية تعبر عن الحياة التي عاشها أبطال الثورة الجزائرية، فهي تعكس جانبا حيا يرتبط بتجربة حقيقية تخص حياتنا العربية، ويرى (الفقيه) أن عمق الطرح الذي يميز حوار (القويري) لا يختلف عن حوار أي مثقف عارك الحياة بكل تناقضاتها[1].

ويرى الباحث الأكاديمي (كمال عيد) أن الحوار المسرحي يجب أن يبتعد عن التصوير والوصف، لأنهما من خصائص النص القصصي والروائي، ويتنافيان مع طبيعة اللغة المسرحية، وقد أشار الباحث (كمال عيد) إلى أن الأديب (القويري) قد وقع في مثل هذا الخطأ الذي ينقص من قيمة الحوار فنيا، وقد استدل على ذلك ببعض المقاطع من مسرحية (عميروش) التي أجراها الأديب بين مجموعة من البدو لم يسمهم، وذلك في مثل قوله:

الثاني: عندما أتى هذه القرية كانت محاصرة بالعدو، يبحثون عنه في جنون، والبلدة تموت على الحافة الحادة، لم يكن أهله يعرفونه.. كان بينهم وكان يذكرهم جميعا.. ما زالت صورهم منطبعة في ذهنه منذ أن غادرهم صغيرا، هكذا أخبرني يوما.

الثالث: وكان العدو قد ترك القرية في الليلة السابقة أشلاء، الحياة تتردد في وهن، والأنفاس لاهثة، والفارون يعودون من الجبل، والجثث الممزقة ملقاة في الطريق.

---

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص74.

الثـــاني: ولم يعد إلا أن يسقط الأحياء الباقون، ولكنه انتشلهم، رفعهم إلى القمة بعيدا عن الحافة الحادة.

الثالــث: (مستمرا في الذكريات) لقد كان وصوله استمرارا لمد قطع، وتدفق نهر احتجزته الصخور والشظايا، فبدت مياهه في مستنقع، ثم تجمع من جديد ليتدفق إلى غايته»[1].

بالنظر في هذا المقطع الذي يصور جانبا من معانـــاة الثـــورة إبـــان الاستعمار الفرنسي للجزائر، نلحظ أن الكاتب لجأ في بعض الأحيان إلى مثل هذا التصوير الذي لا يناسب اللغة المسرحية، ولكن يبدو أن الأديب لجأ إلى هذا التصوير ليبرز شخصية (عميروش) التي لم تظهر في الحوار المباشر، وإنما برزت من خلال الحديث عنها، ففهمنا طبيعتها وأبعادها مـــن دون أن تظهر على خشبة المسرح.

ويعد الاستطراد من العيوب اللغوية ولاسيما في الحوار المسرحي، وقد رأى (كمال عيد) أن هذا الاستخدام اللغوي يعطل تقدم المـــسرحية، وذلـــك لأنه "يغوص في الاستكشاف اللفظي، ويهتم بالتصوير الزمني والمكاني، قبل أن يلتفت إلى الحدثية أو التكوين الحدثي، ومن هنا ترفضه الـــدراما داخـــل الأدب الدرامي"[2].

وقد لاحظ (كمال عيد) أن الكاتب (القويري) وقع فـــي مثـــل هـــذا الخطأ، حيث إنه وظف بعض الاستطرادات المعيقة للحوار، وذلك من خلال تقديم التنبؤات للقارئ أو المشاهد، ومن النماذج التي استدل بها الناقد، هـــذا المقطع من مسرحية (الشعاع)، وفيها بقول الكاتب:

ســـــــــعد: هؤلاء النيام.. الكتاب والفنانون.. لم يحسوا بما نحترق به منذ زمن!

نـــور الـــدين: وماذا نصنع لهم؟

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية عميروش، ص38-39.

(2) كمال عيد، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص160.

سعد: نحرقهم معنا!

نور الدين: وبعد ذلك!

سعد: سيعقب الحريق شيئا!

نور الدين: رماد...!

سعد: قد يعقب جمرة تضيء!

نور الدين: وبعد وقت تنطفئ

سعد: ستشعلها ريحنا!

نور الدين: جمرة وتشعلها ريح، ماذا تكون النتيجة؟

سعد: الضوء ينتشر فيملأ الأرض حولنا

نور الدين: ولكنه ضوء حريق.. يأكل كل شيء.. فما نفع نار تدمر وتحطم؟

سعد: ذهبت في التشبيه إلى بعيد

نور الدين: انسقت معك.. دفعتني في كلمات لا معنى لها..." [1]

ويؤكد (كمال عيد) أن خطورة مثل هذا الاستطراد تكمن في أن المخرج لو قام بحذف مثل هذه المقاطع، فإن المسرحية لن تتأثر، وبهذا المعنى – حسب رأيه – فإن هذه الاستطرادات اللغوية تحتل حيزا في البناء الدرامي من دون أية وظيفة تذكر، بل وتوقع المتلقي في الرتابة والملل[2].

ومن المآخذ التي سجلها (كمال عيد) على لغة (القويري) أن الحوار في بعض مسرحياته يأخذ شكل السؤال والجواب، وهذه الطريقة حسب رأي الناقد تفضي بالأديب إلى الاهتمام باقتناء وتوظيف الألفاظ المتجانسة، والردود القصيرة[3].

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الشعاع، ص150.

(2) ينظر كمال عيد، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص161.

(3) ينظر السابق، ص168.

ولا نرى أي حرج في توظيف أسلوب الاستفهام في اللغة المسرحية، مادام المقصود هو إبراز فكرة، أو التعبير عن مضمون يريد الكاتب معالجته في عمله الدرامي، وأما ما يخص الفقرات والردود القصيرة، فهي أنسب الأشكال اللغوية للنتاج المسرحي، حتى لا يقع الكاتب في فخ التطويل والاستطراد الذي سبق وأن حذر منه الناقد (كمال عيد) في دراسته لنتاجات (القويري) المسرحية.

ويعتقد الكاتب (سالم قنيبر) أن المقدمات الخطابية التي اتسمت بها مسرحيات (عبد الله القويري) مضرة بالعمل الدرامي، وأشار إلى أن مضمون العمل مهما كان اتجاهه، لا يبيح للكاتب أن يتهاون في مسألة الإطار الفني، ورأى أن لجوء الأديب إلى تقديم عمله المسرحي بمقدمة خطابية يدخل في دائرة الحشو الذي يمثل عجزا وضعفا لدى المؤلف، ورأى أيضا أن (القويري) بهذا اللون الحواري الذي يستلزم ظهور شخصية شارحة لظروف المسرحية "لم يكن مجيدا في مجموع ما قدم، ويمكن القول أيضا إنه كان بعيدا عن إدراك حدود المسرحية ومتطلباتها والعناصر التي تكون العمل المسرحي، واحتياجات هذا العمل"[(1)].

وقد استدل الكاتب (سالم قنيبر) على رأيه، بهذا المقطع التمهيدي لمسرحية (الميلاد) التي يقول فيها (القويري):"إن وراء هذه الشخصيات معاناة تتسم بالائتلاف والتشابه في الظاهر، ولكنها في داخلها تبدو هذه المعاناة متناقضة، بل ومختلفة ومتضاربة تضاربا لا يمكن أن يكون بعده التقاء...، ليس الأفراد بالكائنات التي تسير باطنيا فحسب، ولكن التجربة لها حساب في حياتها، التجربة كيان جديد لكيانها، وقد تبلورت الشخصيات،

(1) سالم قنيبر، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص210.

وارتسمت على الأقل في نظر المشاهد، وإن كانت ما زالت مهـزوزة فـي حدود نفس الشخصية"[1].

ويظهر لنا أن الكاتب قد وقع في المبالغـة والتجنـي علـى أعمـال (القويري) حينما قال: "فجأة سنجد أنفسنا وسط ضجة عجيبة، ومهاترات لا معنى لها، وحوار قد يكون يحمل في ذهن المؤلف معاني، ولكنـه لا يقـدم للمستمع أي معنى"[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المخرج هو الذي يستطيع أن يكـبح مـن جماح المقدمة إذا رأى فيها إخلالا بالعمل من ناحيـة طولهـا أو قـصرها، فالطول ممل، والقصر مخل، هذا إذا كان العمل ممثلا على خشبة المـسرح، أما إذا كان العمل مقروءا فلا ضرر من اضطلاع القارئ على تلك المقدمـة التي تعطي فكرة عن مضمون المسرحية.

ونلحظ في دعوة الناقد (عبد الله هويدي) إلى استخدام لغة شـعرية في الحوار المسرحي مخالفة لما كان سائدا في فترة السبعينيات والثمانينيات من شيوع العامية في النتاجات الأدبية الليبية، القصصية منها والمسرحية، ويرى أن لغة الشخصيات المسرحية يجب أن تكون أعلى وأرقى من لغـة الحياة اليومية، ويؤكد (هويدي) على واقعية هذه الدعوة، لما يترتب على توظيف المقاطع الشعرية من انعكاس لحقيقة الإحساسات الـصادقة لـدى المتلقي في البداية والنهاية، وقد استدل على ذلك بتلك المسرحية الـشعرية التي لاقت رواجا واسعا في ليبيا، وهي مسرحية (ثورة الزنج) للـشاعر الفلسطيني (معين بسيسو)، وهذا يؤكد – حسب رأيه – "أن الشعر أنسب لغة للمسرح لتأثيره القوي واتساع وعائه لصهر إحـساسات المؤلـف...،

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الميلاد، ص90.
(2) سالم قنيبر، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص211.

وبالتالي[1] أصدق وسيلة لنقلها إلى القارئ أو المشاهد"[2].

ويؤكد الناقد (عبد الله هويدي) على أهمية التركيز على الحوار، لأنه في نظره أساس وجوهر العمل الدرامي، الذي يجب أن يتميز بالوضوح والبعد عن الغموض والتطويل والحشو، أو استخدام المسرح للوعظ والإرشاد عن طريق الخطب المشحونة بالعاطفة الزائدة، مما يضفي على العمل نوعا من السطحية المفتقرة إلى البلاغة الحوارية[3].

ويستحسن الناقد (البوصيري عبد الله) أن تكون لغة المسرحية انعكاسا لواقع الشخصيات، ولاسيما في المسرحيات الاجتماعية الإصلاحية التي تقود – حسب رأيه – إلى "التخاطب بلسان العامة، وهكذا تخلصت من أسرار اللغة وعقدها، ورفضت التعامل مع النحو والعروض الشعرية، وبفتح باب اللهجات العامية أزيلت كافة الصعوبات الأدبية من أمام المسرحية الاجتماعية"[4].

ويرى (البوصيري عبد الله) أن اتجاه كتاب المسرحية إلى الاهتمام بالمنهج الاجتماعي الواقعي هو الذي صرف أنظارهم عن قضية اللغة – بوصفها قضية أساسية في البناء العام للمسرحية – إلى اعتبارها أسلوبا عاديا يجب أن يعبر عن الواقع، وهذا هو المهم، فكانت النتيجة – حسب رأيه – ظهور مستويات لغوية مختلفة داخل البناء الدرامي الواحد، وقد جعل الناقد من مسرحية (مصر الجديدة) مثالا لانعكاس الواقع المعيش في مصر على البناء اللغوي الحواري، الذي جاء في ثلاثة مستويات هي: (الفصحى، والعامية، والمتوسطة)، هذه المستويات تعكس طبيعة الثقافة وصعوبة التخاطب والاتصال بين أبناء المجتمع الواحد[5].

---

(1) السياق غير مستقيم لسقوط كلمة (يكون)!
(2) عبد الله هويدي، آفاق مسرحية، ص27.
(3) ينظر السابق، ص75.
(4) البوصيري عبد الله، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ص65.
(5) ينظر السابق، ص55.

ونتيجة لشيوع هذه الفكرة المنادية بتوظيف العامية في الحوار المسرحي، نلحظ اعتراض الناقد (سليمان كشلاف) على إجراء حوار بالعربية الفصحى على لسان شخصيات تمثل الاحتلال الإيطالي، وفي هذا الصدد يقول: "كان الجنود الإيطاليون ينطقون العربية الفصحى كأحسن ما يكون، ولا أدري كيف يمكن للإيطاليين النطق بتلك العربية والليبية السليمة إذا كان الإيطاليون الذين يعيشون بيننا..، لا يعرف تسعة وتسعون في المئة منهم كلمة واحدة من العربية"(1).

يبدو من الرأي السابق للناقد أنه ينظر للعمل الفني من زاوية الواقع، ولا شيء آخر، فمهمة الكاتب المسرحي – في نظره – ترتبط بنقل أحداث وشخوص من الواقع إلى خشبة المسرح، من دون أي اهتمام بالناحية الفنية التي تستلزم تدخل الكاتب بفلسفته ورؤيته لذلك الواقع، وإخراجه في صورة أدبية تختلف عن التصوير الفوتوغرافي للحياة.

ب) الشخصيات:

ترتبط العناصر الفنية المكونة للمسرحية ببعضها ارتباطا عضويا، وعملية الفصل بين هذه المشكلات البنائية من الناحية النظرية غايتها تسهيل الدراسة والوصول للفهم، وأما من الناحية العملية فلا يمكن الفصل بين الحوار والشخصيات والأحداث، فالشخصيات هي التي تنطق بالحوار، وهي التي تحرك الأحداث وتنميها حتى تصل إلى الغاية المرجوة منها.

ويرتبط نجاح المسرحية بفاعلية الشخصيات وحيويتها، وقدرة الكاتب على إبراز أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، بحيث ترتبط هذه الأبعاد بالمضامين التي يريد الكاتب التعبير عنها في عمله المسرحي.

---

(1) سليمان كشلاف، بعد أن يرفع الستار، كتابات عن المسرح الليبي، ط1، ليبيا: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، 1981م، ص36.

ويؤكد أكثر النقاد المهتمين بالنتاجات المسرحية على ضرورة انتباه الكتاب إلى عدم جعل شخصيات أعمالهم وسيلة لنقل أفكارهم وطرح آرائهم الشخصية بشكل مباشر يؤثر على جودة العمل ويدخله في دائرة الخطب الوعظية والإرشادية.

وتمثل الشخصية في المسرحية الوجود المادي الملموس، الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلاله أحداثها، فبالحوار وحركة الشخصيات تتضح المعاني والقيم التي يريد الكاتب الإفصاح عنها[1].

وتنقسم الشخصيات في العمل الأدبي في أغلب الأحوال إلى شخصية محورية، وأخرى ثانوية، حيث تدور معظم الأحداث حول الشخصية المركزية تؤثر في الأحداث وتتأثر بها، وأما الثانوية فتكون مساعدة للشخصية الأساسية، موضحة بعض الجوانب التي تحتاجها المسرحية في بنائها الفني، وقد لاحظ الكاتب (أحمد إبراهيم الفقيه) أن الأديب (عبدالله القويري) لا يعير اهتماما للشخصية المحورية كعادة كتاب هذا اللون الأدبي، ففي مسرحية (الجانب الوضيء) يلحظ الناقد أن (القويرى) جعل من كل الناس محورا لبناء أحداث مسرحيته، فليس "هناك شخصية محورية بطولية، إن هناك ناسا، كما في كل الدنيا، إذا كانت هناك بطولة أو شجاعة فليس الفرد هو البطل أو الشجاع الأسطوري، ولكن هناك بيئة وأرض وناس وشجعان، والحدث لا يصنعه الفرد، ولكن يصنعه الأفراد، ولهذا فالجانب الوضيء مسرحية بلا كومبارس، لأن الجميع يعيشون ويشاركون ويصنعون الحدث"[2].

ويأخذ توظيف الشخصية المحورية عند الأديب (عبد الله القويري) منحى جديدا، حيث تختفي الشخصية المحورية ولا تظهر على خشبة

---

(1) ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، د.ط، بيروت: دار النهضة العربية، 1978م، ص21.

(2).أحمد إبراهيم الفقيه، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص75.

المسرح، وإنما تتضح ملامحها من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها، ويرى الناقد (مفتاح الشريف) في هذا التوظيف المخالف للتقاليد المسرحية جمالا يرسخ المضمون الذي يسعى الكاتب إليه من خلال مسرحيتيه (جميلة، وعميروش) هاتان الشخصيتان الرئيسيتان "لا نراهما ولا نسمعهما يتحدثان، ورغم ذلك فالحديث يدور عنهما، فنفهم أفكارهما من خلال حوار المناضلين والأعداء، والوصف الذي يصور المواقف يكاد يبرز أمامك شخصية جميلة وشخصية عميروش دون أن تراهما يتحركان على المسرح"[1].

ويرى الناقد (مفتاح الشريف) في هذا التوظيف المخالف للمألوف ميزة، استطاع الكاتب من خلالها الدعوة لفكرة مفادها: أن البطل ليس بشخصه المجرد، ولا بما يقول، وإنما ترتبط هذه البطولة بالعمل، وما يتركه من أثر في أنصاره والمؤيدين له، ومضمون الدعوة يرتبط بالثورة والكفاح ضد الاستعمار، ولذلك "جاء اختفاء جميلة وعميروش بشخصيتهما وحضورهما من خلال الصراعات الدائرة بين شخوص الرواية أبرع وصف لهما وأسطع أضواء تسلط عليهما، ليبقى البطل بعد ذلك قيمة ثورية تتحرك وتعيش وتتطور في نفوس الناس وسلوكهم، فتحس نحوها بالرهبة والاحترام والحب العميق"[2].

ونعتقد أن الأديب (عبد الله القويري) لا يعير اهتماما لذلك التقسيم التقليدي، الذي يجعل من تلك الثنائية (الشخصية الأساسية والثانوية) أساسا في العمل المسرحي، وهذا التقسيم في حقيقته نظري، تتراجع أهميته من الناحية العملية، وقد ساعد الدارسون والمهتمون بالفن المسرحي على ترسيخ وتثبيت تلك الثنائية التي تعلي من شأن الفرد على حساب الجماعة.

وتأسيسا على ما تقدم نجد الناقد (أحمد عزيز) يعترض على اعتماد

(1) مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص183.
(2) السابق، ص183.

الكاتب (صلاح حمودة) على الشخصية المحورية في مسرحيته (ازدحام في مفترق الطرق)، فالناقد يرى أن الكاتب يسعى إلى ربط كل الأحداث بشخصية (الغرابلي) حيث "لف حولها كل بنائه وعمل جهده لأن يسوق من خلالها كل الجوانب السلبية التي يطرحها في مسرحيته، وبقدر ما عمق هذا من فعل الشخصية، وبقدر ما أعطاها من حيوية وتدفق، بقدر ما جنى على باقي الشخصيات التي جاءت بلا ملامح، وتفتقر إلى حد كبير إلى الصياغة الفنية المطلوبة، وبالتالي سلخها بعيدا عن المضمون كشخصيات[1] مؤثرة وفعالة"[2].

ويبدو مما سبق أن الناقد (أحمد عزيز) يؤكد على عدم أهمية التشخيص النمطي، الذي بدأ يتراجع بانتشار الواقعية، فالسلبية - في نظره - تبرز في إضعاف دور الشخصيات التي ليس لها أي دور سوى التبعية للشخصية المحورية، فهي لا تؤثر ولا تهز المتلقي، وبالتالي فقدت إمكانية المشاركة الفعلية في تطور الحدث المسرحي، وصارت المسرحية تعتمد كلية على شخصية البطل الواحد الذي يظهر في مقابل اختفاء باقي الشخصيات الثانوية[3].

ويرى الناقد (البوصيري عبد الله) أن استدعاء الشخصية التاريخية في العمل المسرحي، يسمح بالتقاء الماضي بالحاضر، يأخذ الكاتب من الماضي عوامل الانتصار أو الانكسار ليسقطها على الحاضر، وقد نجحت العديد من المسرحيات التي اعتمدت على التاريخ في توظيف شخصياتها، مثل مسرحية (الزير سالم) لالفريد فرج، و(ثورة الزنج) لمعين بسيسو، و(باب الفتوح) لمحمود دياب... الخ.

ويعتقد الناقد (البوصيري عبد الله) أن فشل بعض المسرحيات التراثية لا يرجع إلى اعتمادها على التاريخ، وإنما يرتبط بخبرة الكاتب الذي يوظف

---

(1) الصواب: بوصفها شخصيات.

(2) أحمد عزيز، آراء في كتابات جديدة، ص139.

(3) ينظر السابق، ص140.

التاريخ في عمله المسرحي، إذ يعتمد الكاتب على السرد الذي غالبا ما يؤدي إلى كثير من المزالق والمخاطر التي تحد من عناصر التشويق، فتحيل العمل الدرامي إلى "شبه محاضرة سرعان ما تزرع حالة من السأم والتململ في نفوس النظارة، وذلك هو الخطر بعينه، فإذا حدث التململ الحسي أو النفسي عند المشاهد فإن سدودا مهولة تقام في داخله، ويستحيل اجتيازها مهما بلغت فخامة الألفاظ وقوة الوصف"[1].

وفي مسرحية (فجر كالرعد) للكاتب (علي ناصر) يرى الناقد (البوصيري عبدالله) أن مؤلفها قسم شخصيات عمله إلى قسمين: شخصيات موضوعة، وشخصيات مستدعاة من التاريخ، وأحداث هذه المسرحية مستوحاة من تاريخ الأسرة القره مانلية التي حكمت طرابلس، وقد عرفت بعدائها للأمريكان، وقد اشتبكت مع الأسطول الأمريكي الموجود في البحر المتوسط في أوائل القرن التاسع عشر، وقد أشار (البوصيري) إلى أن الأديب ليس بالضرورة أن يهتم بالحادثة التاريخية بكل تفاصيلها كما يفعل المؤرخ، فللفنان الحق في تجاوز أغلب الحدود الضيقة التي يتعامل معها المؤرخ، وقد اعتمد الناقد على الجدول لبيان طريقة المؤلف في التعامل مع شخصياته، وقد لاحظ أن التناقض جلي بين المشاهد الموضوعة، وبين المشاهد الأخرى الممسرحة والمأخوذة أصلا من أحداث التاريخ، حيث إن "الشخوص في المشاهد التاريخية كلها على مستوى أخلاقي منحط، وتتصف بكل الرذائل، وبكل الأوصاف السلبية، في حين أن شخوص المشاهد الموضوعة تتصف بالصدق والأمانة والتصميم والنزاهة، والشخوص التاريخية تعيش في بحبوحة من العيش...، أما الشخوص الموضوعة هي من سكان الروابي، سكان القرى والصحارى، سكان الأزقة والأكواخ..."[2].

---

(1) البوصيري عبد الله، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ص320.
(2) البوصيري عبد الله، آراء في كتابات جديدة، ص72.

ومن المعتاد في عرف النقد الأدبي أن لا يتدخل الكاتب في شخصيات عمله بشكل مباشر فيتركها تتصرف بحرية، بعيدة عن تأثيره، وقد لاحظ الناقد (البوصيري) أن (علي ناصر) ابتعد عن كل الشخصيات التاريخية، فلم يدافع عنها، ولم يتبن أفكارها أو فلسفتها، ولم يفعل ذلك حتى مع شخصية (يوسف باشا) القره مانلي الذي تحول إلى شخصية وطنية، دافعت عن طرابلس، ووقفت في وجه الطامعين والاستعمار الخارجي الذي كان يمثله الأمريكان في بداية القرن التاسع عشر، وهذا أسلوب صحيح، بينما اختلف الحال بالنسبة للشخصيات الخيالية الموضوعة، حيث لاحظ الناقد أن الكاتب (علي ناصر) احتضن هذه الشخوص، ودافع عنها، وأسبغ عليها كل صفات الكمال، مما يوحي في أغلب الأحوال بأنها تفوق مستوى الواقع[1].

جـ) الأحـــداث:

الحدث ركن من أركان المسرحية، وبه يتم البناء الفني للعمل الأدبي، والحدث وحدة ترتبط بغيرها من الوحدات لتشكل المعمار الكلي، ومضمون الحدث قصة كتبت لتمثل على خشبة المسرح، ومن هنا جاءت التسمية لتدل على فن أدبي يسمى (المسرحية).

وتتسم أحداث المسرحية بالضيق، على عكس أحداث القصة والرواية، وذلك لأن "مجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث أوسع في القصة منه في المسرحية، ففي المسرحية لابد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات، حتى يكون منطق المسرحية نابعا من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار، ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص في مسرحيات"[2].

(1) ينظر السابق، ص90.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص590.

ويرتبط الحدث بمجموعة من العناصر المكملة له مثل العقدة والصراع والحل النهائي، وتأخذ هذه العناصر تدرجا منطقيا تأخذ فيه الأحداث بالتنامي شيئا فشيئا حتى تصل إلى قمة التأزم، ثم تأخذ بالاتجاه نحو الحل الذي يختم به الكاتب مسرحيته، وهذه هي الطريقة التقليدية لبناء المسرحية، حيث تبدأ "المسرحية بالعرض...، عرض خيوط الأزمة وشخصياتها، والعلاقات القائمة بينها، ثم تأخذ في النمو والتطور والصعود، حتى تصل إلى القمة التي تسمى في المصطلح الأوروبي (قمة الهرم) لتأخذ بعد ذلك في الانحدار على السطح الآخر نحو الحل الذي تنتهي إليه"[1].

ونلحظ قلة اهتمام النقاد بعنصر الحدث إذا ما قورن بغيره من العناصر الأخرى، مثل الشخصيات أو الحوار، وقد أشار الناقد (كمال عيد) إلى أن اعتماد الأديب (عبد الله القويري) على أسلوب الأسئلة والأجوبة في أعماله المسرحية جعل من الأحداث باهتة، خالية من التأزم والعمق، بالإضافة إلى عدم نموها أو تطويرها تجاه الذروة وناحية الصعود[2].

ويبدو لنا أن الناقد (كمال عيد) يؤكد على ضرورة الاهتمام بعنصر (الفعل) الذي يترافق مع الحوار وحركة الشخصيات، مما يضفي على العمل المسرحي نشاطا وحيوية، تبعد المتلقي عن الملل والقلق، فكلما احتدم الجدل والنقاش عن طريق الأسئلة والأجوبة الفلسفية، كان وقوع المسرحية في مزالق الرتابة والقلق أقرب.

لقد اشتهر الأديب (عبد الله القويري) بمخالفته للمتعارف عليه في التقاليد الأدبية، وهذا ليس رأي الباحث، بل نكاد نلمسه في أكثر البحوث والدراسات التي احتواها كتاب (دراسات في أدب عبد الله القويري)، وقد أشار الأديب (أحمد إبراهيم الفقيه) إلى أن أهم سمة ميزت أحداث أعمال (القويري)

---

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه، ص112.

(2) ينظر كمال عيد، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص168.

المسرحية أنها تبدأ بالتوتر مباشرة، فأعماله "تصور جوا مشحونا بالتوتر والانفعال والحدة، حتى عندما يستهل المسرحية فليس ثمة استهلال هادئ..."[1].

ويستدل (أحمد إبراهيم الفقيه) على ما ذهب إليه بمسرحية (الجانب الوضيء) التي يبدأها (القويري) بقوله:

صديق: (محدثا صاحبه).. لم أغضب منه في بادئ الأمر.. اعتبرته موضوعا عاديا، يمكن أن يحدث دائما.. ربما من صديق مثله، ربما من غيره...

سعيد: كيف؟

صديق: نعم.. هناك أشياء تافهة..

سعيد: (مقاطعا) إذا كانت تافهة، فلم هذا الاهتمام؟!

صديق: الاهتمام.. نعم.. فقد يصدر عن الشخص ما هو تافه، يصدر من عدوك، يصدر من صديقك أشياء، عندما تحاسبه عليها.. يقول: لم يكن في نيتي...

سعيد: (يهز رأسه) ولكن.. إن يكن من صديق فشيء معقول، أما من العدو...

صديق: ومتى تبينت الصديق من العدو؟

سعيد: غريب!

صديق: الصديق من العدو.. هذا أمر صعب، قد تحتاج إلى ميزان الذهب.

سعيد: (ضاحكا) شيء لطيف أن أحمل ميزانا!

صديق: تحمله دائما في قلبك

سعيد: أحمله، ولكن ليس ميزانك!

صديق: أمر بسيط، تدلك عليه حياتك..

سعيد: أنا لا أعارضك

---

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص74.

صـــــديق: لم أقل إنك تعارضني.. ولكن هناك أشياء بسيطة، قد لا يحسها شخص، ويحسها الآخر!

ســــعيد: بانتظار رأيك..

صــــديق: كل صديق يحمل في خباياه عدوا"[1]

هذه البداية من مسرحية (الجانب الوضيء) تعكس مواقف بعض المثقفين في حي (القصبة) في الجزائر، وهم يناقشون قضايا تتصل بوضع الدول العربية، وما فيها من تمزق واحتلال، وتتسم هذه المسرحية بالطول والتشعب في الأحداث، لدرجة أن شخصية (عزيز) وهي من الشخصيات الأساسية تتأخر في الظهور إلى رفع الستار في المنظر الأول، وقد لاحظ (الفقيه) أن أحداث هذه المسرحية تختلف عن الأحداث والصراعات التقليدية التي اعتدنا على وجودها في المسرحيات الكلاسيكية، صراع بين قوى الخير والشر، حيث إن العادة "تفترض أن العالم قد قسم إلى كتلتين، إلى ناس خيرين وأناس أشرار، ثم دوري يا عجلة الصراع أبدا، والصراع هنا عامر بملامحه وخصائصه الإنسانية الواقعية، ليس هناك الشرير المطلق، ولا الفاضل المطلق، وهذا ما جاءت المسرحية أصلا لتؤكده"[2].

تلك اللحظة التي أراد الأديب (عبد الله القويري) أن يؤكدها تتضح في قوله:

ســعيد: مازلت أحبك.. أنا.. ما زلت أعتز بصداقتك

عزيــز: أنت مخدوع

ســعيد: بمن؟

عزيــز: بهم!

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الجانب الوضئ، ص177.

(2) أحمد إبراهيم الفقيه، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص75.

سـعيد: ولكن، ألا تحب وطنك..؟

عزيـز: هل ستدلني على مشاعري؟

سـعيد: أنت تغيرت.. يا عزيز!

عزيـز: أنا أعرف نفسي

سـعيد: ولكن.. أنا.. أنا

عزيـز: أنت لا شيء...

سـعيد: ولكن لا أستطيع.. لا أستطيع **(يتبرم عزيز من حديثه، ويتلفت بعيدا معطيا إياه ظهره)** لا أستطيع.. لا.. لا.. **(يخرج سعيد الخنجر متهالكا)** فأنا لا أستطيع لا.. **(يتلفت عزيز مسرعا، وما إن يرى الخنجر في يده، حتى يخرج مسدسا من جيبه، ويطلق عليه في سرعة)** لا.. لا.. **(يسقط الخنجر من يد سعيد.. يتلوى ويسقط على الأرض وقد ارتفع منه الأنين)** لا لم.. أكن.. أريد قتلك.. ولكن.. ل.. ل.. إني ما زلت أرى فيك جانبا.. وضيئا..ولكن.." [1].

يعتقد الكاتب (أبو حسام) أن الصراع في هذا العمل أخذ اتجاها أكثر تشعبا، وابتعد فيه المؤلف عن الحدث الرئيسي، وهو صراع المجموعة الوطنية مع الأعداء وأعوانهم مثل شخصية (عزيـز) الخائن، والكاتب يرى أن الصراع تحول إلى اهتمام بصراعات جانبية داخلية بين المجموعة الوطنية، بدل الاهتمام بالصراع الرئيسي، وكان الصراع الجانبي يدور حول خيانة (عزيز) الذي وجد من يدافع عنه وينفي عنه تهمة الخيانة التي وقع فيها[2].

وقد خالف (أبو حسام) الرأي الذي ذهب إليه (الفقيه) في أن البحث عن الجانب الوضيء في الإنسان شيء محمود، ولكن ليس إلى درجة التسامح مع العدو أو أعوانه، وتكون النتيجة التضحية بالنفس، كما حصل

---

(1) عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الجانئ الوضئ، ص266.

(2) ينظر أبو حسام، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص92.

لشخصية (سعيد)، فتبدو "المثالية المفرطة سلبية بغيضة، واستسلاما يدعو إلى السخرية من هذا الموقف المتهاون تجاه العدوان، كما عبرت عنه المسرحية على لسان سعيد"[(1)].

ويعتقد الناقد (عبد الله هويدي) أن استخدام الرمز للإيحاء بمعنى يرتبط بالحدث من الأساليب الناجحة في العمل المسرحي، ولاسيما إذا كان الحدث تاريخيا، ذلك لأن "الحدث التاريخي وما يحتويه من صور رمزية يصلح استخدامه كنمط * يرتقي بالرمز إلى المستوى المادي المنظور ليقابله في الحالة الحاضرة، أي أنه مطابق في جوهره لكل زمان ومكان، ولا يتغير إلا في الشكل، أما المضمون فهو واحد"[(2)].

ويعد الأديب (عبد الله القويري) من أكثر الكتاب الليبيين استخداما للرمز في أعماله المسرحية، ولذلك نلحظ كثرة المناقشات حول أسلوبه، وطريقة إدارته للصراع، التي تتسم بشيء من الغموض، بسبب توظيفه للرمز، ويظهر ذلك بوضوح في مسرحيتيه (الجانب الوضيء) و(الميلاد).

---

(1) السابق، ص93.

(*) الصواب: بوصفه نمطاً.

(2) عبد الله هويدي، آفاق مسرحية، ص28.

الفصل الرابع

جدلية العلاقة
بين الأدباء والنقاد والمجتمع

المبحث الأول
المعيار النقدي في تقييم النصوص

أ- المؤثر الثقافي العام

ب- الزمان والمكان

يمثل هذا المبحث الجانب المرتبط بشخصية الناقد، وذلك من خلال بيان وجهة نظره الخاصة التي ترتبط بمجموعة من العوامل المكونة لهذه الرؤية، أياً كان موقعها واتجاهها وأهدافها، والتي غالباً ما تضع متطلبات الناس المحيطين بالمبدع في الحسبان.

والأدب نتاج اجتماعي ينتشر بين الناس فيصبح ظاهرة لها قيمتها الحضارية، إذ يعبر عن تطور المجتمع الذي يرتبط بمجموعة من المقاييس المادية والعلمية، والناقد الأدبي يمثل نقطة الوسط بين الأديب والمجتمع، إما بتأثيره في الأديب، بحيث يوجهه إلى ما يطلبه الناس من ألوان وأشكال أدبية، وإما أنه يؤثر في المجتمع، وذلك بتسويق أعمال المبدعين وإيجاد المبررات لتلك الأعمال التي تكون موافقة أو مخالفة لأهواء الناس التي غالباً ما تكون مختلفة ومتباينة.

والمعيار في الأدب عنصر أساسي، مهما كان بسيطاً أو معقداً؛ لأنه الأساس الذي يعتمد عليه الناس في إدخال هذا النتاج أو ذاك في إطار الأدبية أو إبعاده عنها، وذلك من خلال مجموعة من الشروط ترتبط في الأساس بالفترة التاريخية التي ظهرت فيها، ومن هنا تظهر أهمية البحث في نظرية الأدب، والتي لا يمكن بأي حال إدخالها في إطار محدد محكوم، ولا يمكن في الوقت نفسه التوقف عن البحث فيها، ولذلك فإن الباحث يعتقد بأن الأدب لا يمكن حكمه بمجموعة من القواعد الجامدة، ولا أدل على ذلك – مثلاً – من تجدد الشعر وتغير أنماطه، واختلاف موازين الحكم عليه، وذلك يرجع إلى تأثير عوامل مختلفة فيه، يشارك فيها الأديب المبدع والنقاد والناس بكل ألوانهم واتجاهاتهم.

وتأسيساً على ما تقدم فإنه يمكن القول: إن الأدب يقبل التنظير – نعم –

ولكن في حدود لا تخرجه عن أدبيته وجماله اللتين اكتسبهما أصلاً بارتفاع القيود والحدود عنه، وتحليقه بعيداً عن سيطرة العقل والمنطق.

والمتأمل في آداب الأمم جميعاً يلحظ هذه المحاولات المستمرة التي تحاول إيجاد مجموعة من القوانين والضوابط، حتى يتمكن النقاد من خلالها تقييم الأعمال الإبداعية والحكم عليها، وترتبط هذه الأفكار والنظرات النقدية في العموم بعاملين: أولهما: المؤثر الثقافي العام، وثانيهما: الزمان والمكان، وذلك لأن لكل حقبة من الزمن معاييرها التي ابتدعها المهتمون بالأدب في كل عصر من العصور.

أ – المؤثر الثقافي العام:

لقد تعددت الاتجاهات النقدية التي حاولت وضع أسس لمعالجة الآثار الأدبية والنظر فيها، وهذه الظاهرة ليست وليدة هذا الوقت أو ذاك الزمن، وإنما ارتبطت بميلاد الآثار الإبداعية في كل بيئة وفي كل زمان، وقد كانت هذه النظريات التي حفظها لنا تاريخ الأدب حتى على المستوى العربي – مثلاً – تستند إلى المؤثرات المحيطة بالنقاد، وذلك حسب ميل هؤلاء النقاد إلى تلك المؤثرات التي تكون مختلفة، بحيث تكون سبباً لظهور الخصومات الأدبية كما حدث في العصر العباسي.

ولا شك أن عناصر التأثير في النقاد كثيرة ومعقدة؛ وذلك لارتباطها بمجموعة من العوامل المكونة للوعي الإنساني، لتبقى مسألة الاختيار مرتبطة بشخصية الناقد وقناعاته وما يراه من الخطأ أو الصواب.

وفي هذا الإطار يرى (أحمد الشايب) أن (مقاييس النقد الأدبي أو قواعده ليست في دقة أو تفصيل قواعد النحو والبلاغة، وإنما عامة مرنة تتصل بجميع الأذواق ولا تفني الشخصيات، بل تحتاط لها وتسعها...)[1].

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 177.

ويعتقد الكاتب (رمضان سليم) أن الناقد عندما يستخدم منهجه في دراسة أي عمل أدبي لابد له أن يلجأ إلى توظيف)كل محصلة ثقافية يمكن الاستفادة منها، بالإضافة إلى المعيار الثقافي الشخصي، لأجل استنتاج حكم بين عدة أحكام، والوصول إلى أغراض كانت هي الهدف...) [1].

هذه المرجعيات التي ينطلق الناقد الأدبي منها عند إصدار أحكامه متعددة ومتنوعة، وبالتالي تكون الأحكام النقدية مختلفة تبعاً لاختلاف تلك المرجعيات التي قد تكون دينية أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فنية صرفة... الخ.

ويستدل الكاتب (رمضان سليم) على ذلك بأمثلة من التطبيقات النقدية لعمل روائي واحد بعنوان: (الياطر) للروائي العربي السوري (حنا مينة) وقد كانت هذه القراءات النقدية – بطبيعة الحال – متباينة لاختلاف المؤثرات الثقافية التي انطلق منها كل ناقد خلال قراءته لهذا العمل الروائي، وقد كانت القراءة الأولى للناقد (رشيد الغزي) بعنوان: (الوحش والحسناء) ركز فيها على مجموعة من الأشياء أهمها: حبه للشخصية الرئيسية؛ لأنها تمثل حياة البساطة، بالإضافة إلى قدرة الروائي على تركيز السرد وتوالي الأحداث، وارتباط الشخصيات الثانوية بالشخصية الرئيسية، وأما بالنسبة للجانب المضموني في الرواية فقد ركز على الجانب السياسي، حيث إن صاحب الرواية (حنا مينة) معروف بالتزامه بالواقعية الاشتراكية، التي رأى الناقد أنها تظهر من حين لآخر في عمله، ولكن بطريق خفي غير مباشر[2].

وأما القراءة الثانية فهي للكاتب (رضوان الظاظا) بعنوان: (البحث في الظل دراسة السرد في الياطر)، وقد ركز الكاتب فيها على النص دون الاهتمام بالمؤلف أو الكلام عن بيئته، أو إعطاء أي فكرة مسبقة عن الروائي،

---

(1) رمضان سليم، الرؤية الأدبية إضاءات في الأدب والنقد، ص7

(2) ينظر السابق، ص 16

فكانت دراسته متوجهة للبناء اللغوي (الكلمة والجملة والسياق) وهو في ذلك متأثر بالمنهج البنيوي الذي يرى أن مهمة الناقد ليست)اختيار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الإيديولوجي السابق يحصرها في هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، ويرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها)[1].

وكانت القراءة الثالثة للناقد (جورج طرابيشي) بعنوان: (أيديولوجيا الرجولة الياطر)، وقد اتجه الكاتب في دراسته لهذه الرواية اتجاهاً نفسياً صرفاً؛ وكان تفسيره لسلوك الشخصية الرئيسية من خلال الرؤية (الفرويدية)، حيث يرى الناقد أن العلاقة بين الشخصية الرئيسية في الرواية وغيرها من الشخصيات الثانوية – كالابن – تقوم على أن)الابن غريم الأب، وهو على شاكلته تماماً ويتفوق عليه، علاوة على عدم شعور الابن بالاحترام نحو أبيه، وهو بالتالي يشترك مع الأم في تكوين حلف ضد الأب، لكن نوعية الصراع كما تفرضها الرواية ذكورية الطابع وبدائية الطبيعة، تنظر إلى الأمور نظرة جنسية، فسبب الصراع هو الأنثى...)[2].

إن المتأمل في هذه القراءات يظن للوهلة الأولى أن كل ناقد يتحدث عن عمل أدبي يختلف تماماً عن العمل الآخر، ولكن الحقيقة أن كل تلك الآراء السابقة – التي عرضناها بإيجاز – تتصل بموضوع واحد، وهو دراسة رواية من تأليف الروائي العربي السوري (حنا مينة)، والاختلاف لا يكمن في الرواية ذاتها، بل يرجع لاختلاف مستويات التلقي وطريقة القراءة عند الناقد، بالإضافة إلى المؤثر الثقافي العام الذي ينطلق منه الناقد عند دراسته للأعمال الأدبية.

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص90

(2) رمضان سليم، الرؤية الأدبية، إضاءات في الأدب والنقد، ص33

ويلحظ الباحث أن بعض الأعمال النقدية انطلقت في دراستها للنصوص الأدبية من مرجعيات سياسية، ويظهر ذلك في كتابات الناقد (فوزي البشتي)، و(عبدالوهاب الحراري)، حيث إن المتأمل في قراءات (فوزي البشتي) يرى أنه يركز على القصائد التي تحمل طابعاً سياسياً، مثل الدعوة للتغيير والثورة إبان العهد الملكي، والدعوة للنضال ورفض الظلم والعبودية، والمطالبة بالتحرر من كل القيود، وهي من المبادئ العامة للثورة، وفي هذا الإطار المضموني يمضي الناقد (البشتي) في تقييمه للأعمال الشعرية، ولا نكاد نجد اهتماماً بالناحية الفنية، وفي هذا السياق جاء كتابه (نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي)، الذي حاول فيه وضع مجموعة من الأسس النظرية بديلة عن الرومانسية والواقعية والرمزية، وقد كان تأثير الاتجاه الفكري الذي يؤمن به واضحاً في آثاره النقدية، ومن الأمثلة على منهجه في تقييم النصوص الشعرية هذه القصيدة للشاعر (خالد زغبية) نعرضها ثم نورد رأي (البشتي) فيها:

الليل يعقبه الصباح
يا أصدقائي الساهدين
يا أيها المتلهفون إلى الصباح
لا تيأسوا
إن طال ليلكمو،
وعربدت الجراح
لا تيأسوا
فالليل يعقبه الصباح
يا أصدقائي الطيبين
بالأمس، قد نصبوا الشراك
حولي، لقد نصبوا المصائد والشراك

ثم أطلقوا غربانهم

في إثر صقري، للفضاء

في إثر صقر لا يروم

لحم الضفادع والخنافس والجراد... [1]

يرى الناقد (فوزي البشتي) أن الشاعر لا يشكو معاناته الخاصة، بل (لا يستكين لوطأة الإحساس المدمر بالهزيمة والضعف، ولا يغرق في متاهة الاستسلام والمذلة، ولا ينحني أمام العواصف الهوجاء التي تحاول خنق صوته، وتثبيط عزيمته، بقدر ما يجد في كل هذه الهموم والمآسي دافعاً حقيقياً له ولبقية المؤمنين بحتمية انتصار الإنسان على هذه الأرض، الثورة، وللأمل في الفجر القادم)[2].

بالنظر في هذا التحليل الذي قدمه الناقد لهذه القصيدة، وغيرها من القصائد المتنوعة التي توزعت في هذه الدراسة التي سماها (البشتي): (حلم الثورة في الشعر الليبي الحديث) نلحظ وضوح الخط الذي التزمه الناقد في كيفية تناوله للأعمال الشعرية، ولا نجد إشارات إلى آلية توظيف الشاعر للكلمات ولا النواحي الفنية بشكل عام، في الوقت الذي كان مناسباً لعرض إمكانات الشباب الذين اهتموا بعرض موضوعاتهم في قوالب جديدة للشعر الحديث، وليس هذا من باب توجيه النقد (للبشتي)، أولما يجب أن يكون عليه في دراسته، بل هو وصف لظاهرة فكرية موجودة، وطريقة من طرائق دراسة الآثار الأدبية مرتبطة بالمؤثر الثقافي العام للناقد.

وينطلق الناقد (عبد الوهاب الحراري) أيضاً في تفسيره لماهية الشعر والأدب عموماً من رؤيته التي ترتكز على)القواعد الطبيعية السليمة التي

---

(1) خالد زغبية، الأعمال الشعرية الكاملة، ص71.

(2) فوزي البشتي، حلم الثورة في الشعر الليبي الحديث، ص83.

جاءت بها النظرية الثورية العالمية الثالثة...، هذه المدرسة ترى أن مفهـوم الشعر يتحدد عبر عدالة القضايا التي يتكلم عنها، حيث لا معنى للـشعر إذا كان يتباهى بالتحكمـات والـضغوطات والقيـود الاجتماعيـة والـسياسية والاقتصادية التي تمارس على الشعوب بقصد سلب حريتها وحقوقها...)[1].

ومن الأمثلة التي توضح طريقة (عبدالوهاب الحراري) في تقييم النص الشعري هذا التحليل لقصيدة (خالد زغبية)، حيث يتوعد الشاعر فيها المستعمر الذي ارتكب الجرائم ضد أبناء بلده بالعقاب والقصاص، يقول الشاعر:

يا بئس المصير..

ستصلون جحيماً، وسعير[*]

وتذوقون صنوفاً

من عذاب مستطير

ليس من يدرأ عنكم،

ذا العقاب،

لا، ولا يحميكموا، منا الصحاب

لا، ولا حتى شفيع

أو قريب

كلا، ولا حتى الولي المستجار

يملك أن يدفع عنكم

ذا الاسار،[2]

يقول الناقد (الحراري) عن هذا العمل انطلاقاً من تـأثره الـسياسي

---

(1) عبدالوهاب الحراري، قراءات في الشعر الثوري- دراسة نقدية في الشعر العربي الليبي- ص12

(*) هكذا وردت في الأصل لضرورة القافية.

(2) خالد زغبية، الأعمال الشعرية الكاملة، ص33.

وقناعته في كيفية تقييم وتفسير العمل الأدبي: (في هذه القصيدة تجلّت براعة خالد الشعرية، فقد عبر عن أحاسيس شعبنا ونبضات قلبه، واندفاعاته وأفكاره وهمومه تجاه الدخيل، فأعماق المواطن تردد باستمرار صوت الثورة، ونداءات الحرية، وتبحث عن نور الحق، وتطالب بسحق وحرق العملاء والطغاة والخونة وبقايا الاستعمار...)[1].

وغالباً ما تكون (اللغة) هي العنصر البارز في تقييم الآثار الأدبية، وإن كان الخوض فيها متعدد الجوانب والاتجاهات، وقد أولت الدراسات النظرية النقدية اهتمامات كبيرة باللغة، وذلك من حيث كونها لغة عادية أو علمية أو أدبية، بالإضافة إلى ظهور آراء تنادي بدمج هذه التقسيمات في بوتقة واحدة، وبالتالي لا ضرورة إلى هذا التقسيم المنطقي الذي لا يتلاءم مع الواقع، وهناك من يرى ضرورة الحرص على اللغة الأدبية واستخدامها في شكلها الراقي، بعيداً عن اللغة اليومية المستخدمة في حياتنا العملية، وما يرتبط بها من لهجات محلية.

وقد لاحظت بعض المواقف المترددة في قبول استخدام العامية في النتاج الأدبي، فهاهو الكاتب (محمود أمين العالم) يقف على الحياد من ميل (كامل حسن المقهور) إلى توظيف الكلمات العامية في نتاجه القصصي، فيقول: (كامل حسن المقهور يحرص على الحوار الليبي العامي داخل السرد الفصيح لقصصه، وأذكر أنه في مجموعته الأولى كان يترجم الحوار العامي في أسفل الصفحة، أما في هذه المجموعة فهو لا يقوم بهذه الترجمة، وإنما يتركنا مباشرة وجهاً لوجه أمام حوار محلي غريب...، على أن هذا الحوار رغم غموضه وصعوبته، فإنه يسهم في رسم صورة محلية خالصة...، وهو حوار عذب، ولكنه في بعض الأحيان يصبح جداراً غير قابل للاختراق، هل يمكن أن يتخفى بعض الشيء، هل يقترب أكثر من الحوار الفصيح مع

---

(1) عبدالوهاب الحراري، قراءات في الشعر الثوري، دراسة نقدية في الشعر العربي الليبي، ص82.

احتفاظه بمذاقه المحلي...)[1].

وفي المقابل نجد بعض النقاد يولون اللغة الاهتمام الكبير عند تقييمهم للنصوص، فنلحظ ذلك في كتابات (أمين مازن)، و(سليمان كشلاف)، حيث يؤكد الأخير على ضرورة تجنب الكتابة باللهجة المحلية، ولاسيما إذا كانت هذه النتاجات الإبداعية موجهة للأطفال، ورأى الأول وجوب ابتعاد الأديب عن اللهجة المحلية التي قد تسهم بشكل من الأشكال في حصر العمل الأدبي في دائرة ضيقة داخل القطر الواحد.

ومن الأمثلة التي تبين وجاهة الرأي الداعي بالتزام الفصحى، والابتعاد عن اللهجات المحلية في الكتابة الإبداعية بكل ألوانها، هذا النص للقاص (كامل حسن المقهور) الذي يكثر فيه من توظيف الألفاظ المحلية الصعبة، يقول (المقهور): (نخدم في البرط[*].. ولو كان هذا نخدم حتى في البرط... ويلكزه[**] الجالس إلى جنبه، ويهمس في أذنه في خوف وفي صوته رنة قلق..، أنا هارب من البرط، ثم يصمت ويبلع ريقه ويقول: مفيش[***] في البرط خدمة، توقف من الصبح وتروح وماتحصلش غير تقطيع حوايجك[****])[2].

ونلحظ أيضاً أن الناقد (كامل عراب) يتخذ من البحث في أسلوب الأديب المبدع شكلاً من أشكال التقييم، ومثال ذلك متابعته لمجموعة (يوسف الشريف) القصصية (الجدار)، حيث ركز الناقد على النواحي الفنية، التي ظهر فيها بعض الخلل – حسب وجهة نظر الناقد – مثل غلبة الأسلوب

---

(1) محمود أمين العالم، دراسات في الأدب، ص9.

(*) كلمة لاتينية تعني: الميناء.

(**) تعني: الضرب بالجمع على الصدر أو في جميع الجسد.

(***) تعني: لا يوجد.

(****) تعني: ملابسك.

(2) كامل حسن المقهور، آخر حلقة 14قصة من مدينتي، ص62.

الخطابي في قصة (الحيل)، التي بدأها بقوله: (قبل أن أسرد عليكم قصة ذلك الحادث الغريب الذي وقع في شارعنا منذ أسبوع، أقول لكم بأني لست من الذين يجيدون سرد الكلمات بكلمات عميقة باهرة...، ولم أكن قد عرفت الألم المميت أيها السادة، إلا هذه اللحظات...، وصدقوني خلتها قد توقفت، ولا أكتمكم القول يا أعزائي...)[1].

لاحظ الناقد (كامل عراب) أن تدخل القاص (يوسف الشريف) في صياغة أسلوب القصة هو الذي أدى إلى إضعاف البناء الفني، بالإضافة إلى عدم اهتمامه بعنصر الحوار، الذي يضفي على الشخصيات في القصة طابعاً أكثر واقعية، فيؤثر بذلك في القراء والمتلقين، بالإضافة إلى إبراز الكثير من الملامح المرتبطة بمجموعة الشخصيات في هذا العمل الإبداعي[2].

وقد يكون للجانب الاجتماعي الأثر الواضح في تقييم النص الأدبي، وخير مثال على ذلك تلك المقالة التي نشرها الناقد (كامل حسن المقهور) في صحيفة (طرابلس الغرب) سنة 1955م بعنوان: (أين القصة في عدد القصة)، حيث رأى الناقد منذ البداية أن كل الأعمال القصصية التي نشرت في مجلة (صوت المربي) لا تمت إلى عالم القصة بأية صلة، واستثنى من حكمه هذا قصة واحدة للكاتب (خليفة التليسي) بعنوان: (إلى أين)، وفي هذا الصدد يقول الناقد (كامل المقهور): (على الرغم من أنني مجرد قارئ عادي، قد لا يقتنع برأيه الكبار، وعلى الرغم من أن العدد الجديد من مجلة صوت المربي مكتوب عليه عدد خاص بالقصة، فقد وجدت بعد قراءته أنه لا يحتوي على قصة واحدة، اللهم إلا قصة (إلى أين)...)[3].

والسبب في عدم إدخال الناقد لكل الأعمال القصصية التي وردت في

---

(1) يوسف الشريف، قصة الحيل، ص 86.

(2) ينظر كامل الهادي عراب، معارك الأمس، ص195.

(3) كامل حسن المقهور، أين القصة في عدد القصة، صحيفة طرابلس العرب، 1955/7/12م.

مجلة صوت المربي تحت إطار القصة الفنية هو المؤثر الثقافي الذي انطلق منه في إصدار حكم بهذه الجرأة، هذا المؤثر يتمثل في اعتناقه للمذهب الواقعي الاجتماعي الذي ينظر من خلاله الناقد للأعمال الإبداعية، فكانت النتيجة عنده أن القصة الفنية الوحيدة الناجحة هي (التي تنبت في بلد معين، ويجب أن تأخذ من هذا البلد طابعها العام، ومقومات حياتها وعناصر وجودها، بحيث تسير مع مجرى الحياة في هذا البلد...، والواقع أن قصة (إلى أين) كانت رائعة وجميلة، قصة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، إنها صورة حسية نفسية لانفعالات امرأة تعيش في ليبيا، امرأة قد تعيش في الشارع الذي تسكن فيه.. تجدها قريبة جداً منك.. امرأة تجدها في البيوت....)[1]

وهنا نرى ميل الكتابات النقدية الأكاديمية إلى اعتماد الموضوعية والحياد عند دراسة الآثار الأدبية، وهنا تكون المنهجية التي يعلنها الباحث الأكاديمي في بداية تناوله للموضوع الأدبي المدروس هي المنطلق والمؤثر العام في طريقة التعامل مع النصوص ونقدها.

ومن نماذج ذلك على سبيل المثال لا الحصر، الطريقة التي اتبعها الباحث (الطيب علي الشريف) في دراسته للصحافة الأدبية ودورها في تطور الفن القصصي والروائي، حيث يقول تحت هذا العنوان الجانبي: (تتناول الدراسة النقدية هنا: مراحل التطور الفني، للنص القصصي والروائي، المنشور في الصحافة الليبية، في مضمونه، وفي شكله على حد سواء، منذ أن كان يحبو متعثراً في خطاه، حتى شب عن الطوق، وبلغ مرحلة النضج الفني في الفترة الأخيرة، وتسير الدراسة في مراحل ثلاث، هي: مرحلة الإرهاصات الأولى، والبدايات الفنية المبكرة، ثم مرحلة الانطلاقة الفنية الواعية، وأخيراً مرحلة النضج الفني الحقيقي...)[2].

---

(1) كامل المقهور، مقالة أين القصة في عدد القصة، صحيفة طرابلس الغرب، يوليو1955م خلفيات التكوين القصصي، ص68

(2) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص508.

نلحظ في هذه القطعة التي اجتزأناها من دراسة الباحث (الطيب الشريف) التي سماها (الصحافة الأدبية في ليبيا) حرصه على بيان الخطوات التي اتبعها عند تناوله لهذا الموضوع، حيث يمضي في بيان المراحل التي مرت بها القصة الليبية خلال فترات نضجها المختلفة، ومن بين النصوص الكثيرة التي أوردها (الطيب الشريف) قصة للأديب (خليفة التكبالي) بعنوان: (ساعة غضب)، حيث يركز القاص على بيان نفسية بطل القصة (سالم) الذي عاد إلى البيت في المساء ولم يجد زوجته التي أغضبها عند الظهيرة، يقول (خليفة التكبالي) موضحاً ما يدور في خلد بطل القصة من صراع:)ذهبت وتركتني وحدي، لم تجد سوى هذه الليلة، التي أُفعم فيها قلبي عاطفة، ووداً، وآهٍ، لو بقيت: لكنت قبلتُ يدها، ورأسها، وطلبت منها أن تسامحني...، تملكني شعور بالحسرة، والأسف على دفق العاطفة الذي سيضيع، وفكرت بدقة وحرص: كان يمكن أن أُسعدها، ووردتْ إلى ذهني، كلماتي إليها، فبدت جارحة مهينةً، وأخذت أخلع ملابسي بحزن...، ذهبت إلى جردل ملئ بالماء، واغترفت منه، وأخذت أغسل قدمي...، هي التي علمتني هذه العادة....)[1].

وكانت النتيجة النقدية لهذا المقطع القصير من قصة (ساعة غضب) مبنية على المقدمة التي حددها (الطيب الشريف) منذ البداية طريقة لمناقشة الخصائص والمميزات التي ميزت هذه القصة الفنية، حيث بدأ بتحليل العناصر التي كانت مصدر نجاح هذا العمل – من وجهة نظره – فالأسلوب واضح، وقد استطاع كاتب القصة أن يخلصه من كل العيوب، فهو (مسترسل، مترابط، بعيد عن التكلف، في جمل تتراوح بين الطول والقصر...، ولغة سهلة واضحة، لا غريب فيها...، وأما من حيث الحدث

---

(1) خليفة التكبالي، قصة ساعة غضب، مجلة الرواد، ديسمبر 1965م، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص530.

ومعالجته، والأفكار التي تدور حوله، فقد وُفّق الكاتب في اقتناص اللحظة المناسبة: (ساعة غضب)، واستطاع أن ينمي الحدث ويطوره، مستعيناً بعدة أفكار جانبية، مترابطة متسلسلة، تعتمد على التداعي، واسترجاع الذاكرة لمواقف قديمة، محببة لدى بطل القصة، فعندما لم يجد زوجته في البيت وردت إلى ذهنه كلماته الجارحة لها، وعندما ذهب ليغسل رجليه، تذكر علاقة هذه العادة بزوجته)[1].

ب- الزمان والمكان:

تختلف المعالجة النقدية باختلاف العصور والأماكن؛ ذلك لأن هذه المعالجة ترتبط بمجموعة من الظروف والمتغيرات التي تؤثر على البنية الثقافية في المجتمع من عصر إلى آخر، فمقاييس نقد الشعر في العصر العباسي – مثلاً – تختلف عن مقاييس نقده في النصف الثاني من القرن العشرين، ومعايير نقد الشعر في العالم العربي مختلفة عن معايير نقده في فرنسا في حقبة زمنية واحدة.

وتأسيساً على ذلك يجب النظر بعين الاعتبار إلى هذين العنصرين على أنهما عاملان مؤثران في تقييم النصوص الأدبية حسب الثقافة الشائعة والمتعارف عليه؛ ولذلك فإن مفهوم الأدب يتعرض للتبدل والتغير حسب الأماكن والأزمنة، وعلى هذا الأساس تم تقسيم الأدب من الناحية الدراسية على اعتبار الزمان إلى: أدب جاهلي، وأدب إسلامي، وأدب أموي... الخ، وعلى اعتبار المكان إلى: أدب أندلسي، وأدب صقلي...الخ.

وبما أن عملية التقييم تعتمد في الأساس على المؤثر الثقافي السائد في المجتمع في أغلب الأحيان، فعليه يكون من الإجحاف القيام بنقد نتاج أدبي بمقاييس غير زمانه، ولا ينتمي إلى البيئة التي ولد فيها، ولذا نلحظ أن بعض النقاد يعتمدون في تفسيرهم ودراساتهم للأعمال الأدبية على نظريات

(1) الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ص531.

ومقاييس مستوردة من الخارج، ثم يطبقونها على ما هو موجود من نتاج محلي وليد البيئة العربية، وتكون النتيجة اتساع الهوة بين المتلقين والمبدعين، لا لشيء إلا لسوء توظيف بعض النقاد للمترجَم من النظريات والدراسات الأجنبية، وهي – في الغالب – لا تتوافق مع النتاج العربي.

ويؤكد (الصادق النيهوم) على ضرورة اعتبار عنصر الزمان عند معالجة الآثار الأدبية، وقد كان البحث في هذا الموضوع من خلال دراسته للكلمة والصورة؛ حيث بدأ هذه الدراسة بأمل حقيقي في أن يجد (مقياساً ثابتاً وحقيقياً لمشكلة الجمال والقبح داخل بناء الكلمات)[1].

ولا يخفى على دارس الأدب والنقد أنه لا يمكن إيجاد مقياس ثابت للأدب؛ وهذا هو سر جماله وديمومة المحاولة والبحث من قبل النقاد لوضع معايير كانت دائماً نسبية ومتغيرة من عصر إلى آخر.

وقد رأى (الصادق النيهوم) أن علوم البلاغة هي العقبة الأولى التي تواجه الناقد المعاصر في محاولته البحث عن (مقياس) يمكن الاعتماد عليه في بيان مواطن الإبداع في الأعمال الأدبية، وسبب ذلك – في نظره – يرجع لأن)الكلمات تثبت عجزها مباشرة إذا طلب منها الفنان أن تؤدي له مهمة أولية، والمرء يستطيع أن يلمس ذلك بيسر بالغ عبر تاريخ الآداب في معظم اللغات، عندما تجاوزت الكلمات مهمتها لكي تحمل الرؤية الشعرية ذاتها، نازفةً قواها تحت ذلك في الأدب العربي بصورة متواصلة بين القرن الخامس عشر وبين بداية هذا القرن[*]، ولم ينتج أدبنا طوال هذه الفترة أثراً واحداً يمكن اعتماده داخل نطاقات الخلق الفني رغم غزارة التراث نفسه، والمشكلة بعد ذلك كله، مشكلة المنهج البلاغي الذي كان يسود هذه الفترة...)[2].

ولا يقصد (النيهوم) من كلامه هذا قطع الصلة بين النتاجات

---

(1) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص117.

(*) يعني بداية القرن العشرين

(2) السابق، ص118.

الإبداعية، والأصول الأولى للنقد العربي وعلوم البلاغة، وإنما كان يهدف من وراء كلامه هذا إلى محاولة إثبات عجز قياس الآثار الأدبية المعاصرة بمقاييس الماضي، وخنقها في ذلك الإطار الضيق من القواعد البلاغية، وفي هذا الصدد يقول: (من المناسب أن أشير إلى أن علم البلاغة نفسه، قد نشأ في ظروف تاريخية معينة، كانت عاجزةً عن أن تفهم الفن باعتباره فكراً، أو كانت على الأقل مستعدة لأن تصف العمل الفني كله، بأنه نتاج خيالي يهدف إلى إحداث الجمال، وقد فرض ذلك مجموعة من القوانين الصارمة على النقد، فأصبح من المتعين أن يعتبر الناقد وحدات البلاغة مبادئ جمالية، وأن يفترض أن الجناس مثلاً لابد أن يكون جميلاً أو قبيحاً، ثم يراقب مهمته في النص طبقاً لهذا الافتراض...)[1].

ويؤكد (النيهوم) على ضعف الافتراضات البلاغية – على حد تعبيره – في الوصول إلى قواعد نقدية، يمكن من خلالها معالجة النصوص الأدبية، ويستدل على ما ذهب إليه بعجز هذا البيت الشعري للمتنبي:

وحسب المنايا أن يكن أمانيا[2]

يرى (النيهوم) أن القاعدة النقدية البلاغية تفترض مبدأً جمالياً تحقق بفضل التشابه في الحروف لكلمتي (منايا، وأمانيا)، وهو يرى أن هذا التفسير يبقى (مجرد افتراض لحل مشكلة غامضة تخص معنى الجمال نفسه، وهو افتراض لا يمكن إثبات صحته بقدر ما يمكن إثبات عجزه عن إدراك جوهر المشكلة)[3].

يعتقد (النيهوم) أن المتنبي لم يجمع تلك الحروف ليخلق تلك الموسيقى التي نجمت عن تشابه الحروف، والتي سماها الناقد: (فرقعة

---

(1) السابق، ص 120.

(2) صدر هذا البيت للشاعر المتنبي: كفى بك داء أن ترى الموت شافيا.

(3) الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ص120.

الجناس)، وهو يرى أيضاً أن تلك الحروف اجتمعت وحدها من دون قصد من الشاعر، ولو أن إحدى الكلمتين اختلفت في تركيبة حروفها لما أثر ذلك في قيمة الفكرة التي تفيد أن غاية الموت تتمثل في أن يكون أمنية، ولذلك فعلم البلاغة – في نظر النيهوم – يوقعنا في الأخطاء التي تعرقل مسيرة النقد العربي المعاصر، وتجعله رهين فترة زمنية مضت؛ ولذلك فهو يرى وجوب فتح الطريق أمام الدارسين للأدب حتى (يتخلصوا من مناهجنا النقدية الضيقة الأفق، ويفتح الطريق آمالهم لفهم النقد باعتباره ثقافة حقيقية غير محدودة، وأصالة في الفهم، وقدرة على التفاعل مع معاناة الفنان نفسه، قبل أن يكون مجموعة من القواعد الصارمة في الجناس الناقص والكامل....، إن تلك المناهج البلاغية تتجه اتجاهاً متعمداً إلى إلغاء حرية الفرد في تقدير صورة الأدب الجمالية، وتفرض عليه مقياساً واحداً صارماً بحجة مساعدته على الفهم، وإن ذلك كله لا يعني سوى إلغاء حرية الفرد نفسه تجاه أكثر ميادين ثقافتنا حاجة إلى الحرية)[1].

نلحظ من خلال هذا الطرح للناقد (الصادق النيهوم) وجود تناقض في طروحاته، حيث إنه بدأ كلامه بأمل إيجاد مقياس ثابت ومحدد للنقد المعاصر، وفي موضع آخر يؤكد على استحالة وضع قانون أو معيار لقياس الأعمال الإبداعية، بالإضافة إلى المبالغة في التحامل على علوم البلاغة، إذ لا يمكن لأحد أن ينكر فضل البلاغة العربية وعلمائها في توطيد نظريات النقد العربي قبل أن ينفصل النقد عن أصله (علوم البلاغة)، وبذلك أصبح علماً مستقلاً له خصوصيته كغيره من العلوم الأخرى.

---

(1) السابق، ص123.

المبحث الثاني

الصراع بين القديم والجديد

أ ـ في الجانب المضموني

ب- في الجانب الشكلي

الصراع بين القديم والجديد ظاهرة طبيعية، قديمة حديثة ومتجددة، ظهرت ملامحها الأولى في التاريخ الأدبي العربي بين علماء اللغة المحافظين، وبين الأدب، أي بين القواعد والضوابط اللغوية العلمية الثابتة، وبين الإبداع الأدبي المتحرر من ناحية أخرى.

وكان مصدر الصراع هو النظر بعين القداسة للقديم، فلم يعد من الممكن للأديب أن يغير ويحور ويأتي بجديد يخالف ذلك المألوف المقدس، وإن حدث ذلك قامت ثائرة النقاد من علماء اللغة، وتصدوا بعنف لكل محاولات التجديد التي كانت تظهر بين الفترة والأخرى عند نفر قليل من المبدعين في مجال الشعر، وكان بعض النقاد يعجبون بهذا الجديد الشعري، ولكن لم تكن لهم الجرأة حتى يتحدثوا عن هذا الإعجاب من وجهة نظر النقد، وإن ظهر ما يخالف هذا مثل إبداء الانطباع الحسن لهذا الجديد الذي يخالف المألوف فهو قليل جداً.

ولعل بدايات الصراع كانت مقتصرة على بعض الجوانب المحدودة المرتبطة باللغة على وجه الخصوص، حيث نظر علماء اللغة إلى بعض الشعر الجديد (فوجدوه لا يخلو من اللحن في إعراب أو اشتقاق أو وزن، فقلت ثقتهم به، وكان أبوعمرو بن العلاء أشد هؤلاء تعصباً للقديم، غالى في هذا مغالاة صرفته عن النظر في الشعر الجديد، كلما وقع نظره على شيء منه أزور معرضاً عنه، ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة، وإلى المتأخر بعين الاحتقار...)[1].

وقد كان اهتمام اللغويين منصباً على البحث في الشواهد، وأيها أولى بالتقديم والتفضيل، وقد كان المعيار في ذلك كله يرجع إلى قدم الشاهد النحوي بالدرجة الأولى، وربما كان لهذا التعصب ما يبرره في تلك الفترة، حيث كان اهتمام اللغويين متجهاً إلى وضع أصول اللغة، والحد من انتشار

---

(1) محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ص97.

اللحن في القرآن الكريم، والحاجة للشاهد السليم الذي يعتمد عليه في ضبط قواعد النحو والصرف، وقد تحول الأمر بعد ذلك إلى موقف نقدي مرتبط بإصدار الأحكام على أعمال الشعراء؛ وذلك باتخاذ (مقياس) القديم والجديد وسيلة للمفاضلة بين الشعراء، وأصبحت عادة مألوفة، تعارف عليها المشتغلون بالنقد العربي منذ ذلك الزمان.

وقد تطور الأمر بعد ذلك إلى إيجاد بعض النظريات التي تحكم الشعر العربي، وأصبح الخروج على هذا النظام المتعارف عليه يؤدي إلى نشوب صراعات كتلك التي حدثت بين النقاد في القرنين الرابع والخامس الهجريين، وخاصة حول أبي تمام والبحتري الذي كان يمثل - في نظر المحافظين - عمود الشعر العربي، وذلك بالتزامه أصول وأبواب العمود السبعة، فمن وافق هذا المعيار كان مُجيداً وناجحاً، ومن خالفه كان مولداً مستهجناً.

وقد كان الاتجاه السائد عند أكثر النقاد القدامى هو تفضيل بقاء القصيدة بعيدة عن ذلك التطور؛ حتى لا تصاب بالضعف والخلل الفني، وهذا الاتجاه لا يتوافق مع طبيعة الحياة المتطورة، حيث إن (من بين الأشياء التي تحسب للأدب رؤيته للحياة، وقدرته على التعبيرِ عن روح العصر، وتقاس حركة التجديد الأدبي بمدى اتخاذها المواقف الجديدة التي تضيف أبعاداً تنمي فكر الإنسان وإحساسه، وإذا ظل صوت التجديد خافتاً فإنه سيضيع في جلبة التقليد، ولأن ما عرفناه من طموح نحو الخروج عن الأعراف الأدبية قديماً مقتصر على حالات فردية، فيها تخوف من النقد، انحصر ذلك الطموح في أضيق مساحة...، وكان يمكن لتلك المحاولة أن تأخذ أبعاداً أوسع لو أن النقد ساندها وتفهم مقوماتها وأهدافها) [1].

وتأسيساً على ما تقدم، فإن قدرة الأدب على مواكبة روح العصر، والسير

---

(1) عبد الفتاح أبوزايدة، الأدب والموقف النقدي، ص16.

موازاة التغيير والتطور هو ما يسمى بالتجديد والحداثة، ومن هنا نفهم أن الحداثة بحث عن الجديد، وبحث عن المتغير باستمرار، من خلال اكتشاف الأدوات التعبيرية الجديدة التي تختلف عن الأدوات القديمة، أي دون الدعوة إلى إلغاء الماضي، وإلا فكيف يستطيع الباحث في الأدب أن يقارن ويوازن بين القديم والجديد.

وفي هذا الإطار تبرز ملامح الاختلاف بين النقد وبين الأدب، حيث يحاول المبدع دوماً البحث عن الأساليب الحديثة الملائمة لمتطلبات العصر، وغالباً ما تصطدم هذه الأساليب بالقوانين النقدية، وتتحدد الحداثة (بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي، مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة، فيخرق سلم المقاييس بما يهتك حواجز النقد فيدعنه إليه، وعندئذ يصبح للأديب سلطان على الناقد في حمله على مراجعة ضوابطه كلما تمرد النص الإبداعي على تصنيفات النقد)[1].

ويساعد التطور العلمي على تغير المفاهيم النقدية وتنوع اتجاهاتها، ولهذا السبب فقد (تجاورت المذاهب وتداخلت أزمنتها، فهناك البرناسية والرمزية والواقعية والطبيعية، وكان هذا الظهور المتقارب والمتجاور والمتلاحق بفعالية النهضة العلمية من ناحية، والفلسفة الوضعية من ناحية أخرى، وهذا الظهور المتقارب والمتداخل حقق (موضوعية الأدب) من ناحية، وباعد بينه وبين الهوامش الخارجية من ناحية أخرى)[2].

وعموماً فإن مظاهر الصراع بين القديم والجديد قد تشعبت وتنوعت؛ وذلك تبعاً للمذهب الأدبي الذي يعتنقه الأديب أو الناقد، وأخذت المصطلحات التي تدور في هذا الإطار بالتعدد: الحداثة وما بعد الحداثة، التجديد والمحافظة، المعاصرة والحداثة... الخ.

---

(1) عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة، ص13.

(2) محمد عبدالمطلب، النقد الأدبي، ص53.

وسيكون البحث في هذا الموضوع من خلال رصد مظاهر الصراع، حيث يرتبط بالاتجاه الفكري للأديب أو الناقد، وهذا المظهر للصراع غالبا ما ينحصر في الجانب المضموني أو في الجانب الشكلي:

أ - الجانب المضموني:

شهد الواقع الثقافي والأدبي في ليبيا منذ مطلع الخمسينيات تطوراً ملحوظاً، وقد كان للاستقلال الدور المهم في لفت أنظار الشباب إلى التطور الذي حصل في شرق البلاد وغربها، وذلك من حيث ظهور حركات التجديد في الخطاب الأدبي، ولا سيما فيما يتعلق بالفن النثري، والاهتمام بالقصة والرواية، وقد رافق كل ذلك ظهور بعض الاتجاهات النقدية المؤيدة أو المعارضة لتلك النتاجات الجديدة التي بدت تأخذ طريقها نحو المتلقي عن طريق الصحف والمجلات، حيث كانت جريدة (طرابلس الغرب)، و(صوت المربي)، تمثلان أوجه النشاط الثقافي والأدبي في تلك الفترة.

وقد كان لإصدار مجلة (صوت المربي) لعددها الخاص بالقصة الليبية سنة 1955م الفضل في إظهار وجهات النظر عند أصحاب الأقلام التي شاركت فيما بعد في كتابة المقالات النقدية التي مثلت أوجه الاختلاف حول النتاجات القصصية التي نشرت في ذلك العدد المذكور، وذلك انطلاقاً من الخلفيات النقدية التي كانت شائعة في تلك الفترة، والتي وصفها الناقد (بشير الهاشمي) بقوله: (ليس من شك أن المبادرة بإصدار عدد خاص عن (القصة الليبية) في تلك الفترة له أكثر من دلالة معنوية عميقة، ترتبط بالإصرار إلى ضرورة إثبات وجود، وتصميم على حضور قائم لنوع من الإبداع الأدبي...)(1).

ولعل بداية الصراع الأدبي المتعلق بنشر مجلة (صوت المربي) للعدد الخاص بالقصة الليبية ارتبط بمقالة للناقد (كامل حسن المقهور)، نشرها في

---

(1) بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي، ص55.

صحيفة (طرابلس الغرب) يوليو 1955م بعنوان: (أين القصة في عدد القصة)، وقد كان الجانب المضموني هو المسيطر على مسار المعارك النقدية التي ترتبت على نشر (كامل المقهور) لتلك المقالة التي سبق الإشارة إليها، وكان مضمون المقالة يهدف إلى نقد أغلب الأعمال القصصية التي تم نشرها في مجلة (صوت المربي) بدعوى أنها غير ذات فائدة للقارئ الليبي، وأنها لا تخدم قضايا الإنسان، وفي هذا الاتجاه أيضاً أضاف الناقد (كامل المقهور) مقالة أخرى، نشرها في نفس العدد الخاص لمجلة (صوت المربي) بعنوان: (قصتنا بنت حرام)، ولا يخفى ما في هذا العنوان من دلالات رمزية قصد الناقد (كامل المقهور) من ورائها الإشارة إلى أن ما تم نشره من أعمال قصصية في العدد الخاص بالقصة الليبية لا يصلح للنشر في مجتمعنا الليبي، وأن تلك (الكتابات القصصية ليست وليدة مجتمعنا وبيئتنا، ولا مستلهمة منها بواقعها المعاش(*)، وإنما هي موحيات واستلهامات قراءات وتجارب خارجية غريبة على مجتمعنا، وبهذا تأتي أشبه بالمولود غير الشرعي الذي ينسب قسراً إلى مجتمعنا...)[1].

وتأسيساً على ما تقدم فقد بدأ الناقد (كامل المقهور) مقالته بإبعاد كل الأعمال التي تم نشرها عن دائرة الإبداع القصصي، واستثنى من ذلك قصة واحدة للناقد (خليفة التليسي) بعنوان: (إلى أين)، وأرجع السبب في إبعاد بقية الأعمال إلى كونها لا تتوافق – حسب رأيه – مع طبيعة وحقيقة الحياة في ليبيا، وقد بدأ (كامل المقهور) مقالته بنقد قصة (الشرف أغلى) للكاتب (محمد المهدي أبوحامد)، حيث رأى الناقد (المقهور) أن القاص بدأ قصته (بفكرة ثابتة تظهر من نصف القصة، وهي أن البطلة ميتة لا محالة في سبيل شرفها، وهو في سبيل ذلك خلق لها عشاقاً، وأرسل لها الرسائل، وأبعد زوجها عن بلده،

(*) الصواب: المعيش

(1) السابق، ص65

ثم... ثم جنى على شبابها الغض، وماتت المسكينة!!، ولكن إنني كقارئ(**) أعيش في هذه البيئة لا أستطيع أن أتصور من أين أتى الأستاذ بالكثير من الأفكار في قصته، فمثلاً في هذا البلد الذي نعيش فيه لا يبعث العاشق الذي يسطو على الأعراض خطابات تبشر بمقدمه...، ولا يبعث البقالون إلى النساء خطابات تهديد بالدفع وإلا...، وأخيراً إنني أستطيع أن أؤكد أنه ليس في ليبيا مثل هذه الأسماء: عواطف وعزمي، فالأستاذ متأثر بأدب خاص، وبنوع خاص من القصص، جنى عليه حتى في أسماء أبطال قصته...)[1].

وينتقل الناقد (كامل المقهور) في المرحلة الثانية من مقالته إلى قصة (حب وتقاليد) للكاتب (علي محمد الغودي) فيبدأ حديثه النقدي ببعض الكلمات التي توحي بالسخرية من هذا العمل، ويصر الناقد (المقهور) على اتخاذ المضمون الاجتماعي السائد في ليبيا مقياساً للحكم على نجاح القصة من عدمه، ويتضح ذلك من قوله: (أمّا الراسخون في العلم الذواقون في تفهم أسرار الجمال فقد ناب عنهم الأستاذ الغودي بقطعة لطيفة جداً، ولكنها لا تصلح أبداً أنْ تكون قصة، إن الغودي يصلح للاقتباس ولكن ليس للقصة، ثم هو في حاجة إلى قليل من تفهم الحياة والانغماس فيها حتى يستطيع أن ينقل صورة للحياة التي نعيشها، ولن أطيل عليكم حكايته.. ولكن أين الفتاة الفيلسوفة الموجودة في ليبيا، فكيف نبغت فتاة الغودي في هذا العلم؟...، وأخيراً لقد تساءل الأستاذ الغودي في آخر خواطره قائلاً: هل يصلح هذا الكلام قصة.. والجواب بكل صراحة لا.. والأجر على الله)[2].

وفي نفس الاتجاه يكمل الناقد (كامل المقهور) مقالته التي رفض فيها

(**) الصواب: بوصفي قارئاً.

(1) كامل المقهور، مقالة (أين القصة في عدد القصة) صحيفة طرابلس الغرب، يوليو 1955م، خلفيات التكوين القصصي، ص66.

(2) السابق، ص 66.

أيضاً اعتبار قصة (ابق مع أمك يا عصام) للكاتب (عبدالقادر أبوهروس) عملاً فنياً يدخل في إطار الإبداعات الناجحة للكتّاب الليبيين؛ وذلك للأسباب التي طالما أصر على أنها علامة النجاح إذا تم تضمينها في الأعمال الأدبية، وقد رأى (كامل المقهور) أن الكاتب (أبوهروس) لا يستهدف بأعماله معالجة الموضوعات التي تمس حياة الإنسان البسيط في ليبيا، وأن من سلبياته وسبب فشل أعماله - حسب رأيه - أنه (هارب من الحياة، يتلمس القصص من الحوادث الشاذة البعيدة عن حياتنا، إنه لا يريد أن ينزل إلى معترك الحياة، ويجرب قلمه في حياة عامل أو فلاح أو أي إنسان آخر، تختفي وراء ملابسه قصة إنسانية متكاملة، كنت أريد من المؤلف أن يبتعد عن المغامرات وليالي الصحراء، لينقل لنا عفونة الحياة في الأحياء الفقيرة وشقاء العيش في البيوت الخربة...، كنت أريده أن يلمس عن قرب حياة رجل الشارع بدلاً من أن يتتبع أسير حرب، وباحث عن أسير حرب في الصحراء)[1].

نلحظ في كلام (كامل المقهور) التزام خط الواقعية الذي يرى من خلاله نجاح الآثار الإبداعية، ولاسيما المصورة للصراع الإنساني الذي يرتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه الأديب، فما وافق هذا الاتجاه الذي يؤمن به الناقد (المقهور) كان هو الصواب، بغض النظر عمّا يراه الآخرون أو يعتقدونه، وهذا واضح في قوله: كنت أريد من المؤلف أن يفعل كذا، أو أن يبتعد عن كذا، وبهذا تكون مهمة الخطاب النقدي من وجهة نظر (المقهور) تحديد الخط الذي يجب أن يسير فيه الأديب.

وبطبيعة الحال فقد توالت ردود الأفعال على هذه المقالة النقدية التي حملت شيئاً من العنف والحدة على كتّاب القصة المبتدئين، وكان من بين تلك الردود مقالة بعنوان: (لا تقتلوا ثقافتكم بأيديكم) للكاتب (أبوالعلا) نشرها في صحيفة (طرابلس الغرب) يوليو 1955م، ولكن المقالة لم تحمل في

(1) السابق، ص 68.

طياتها أي معالجة موضوعية لما أشار إليه الناقد (كامل المقهور) في مقالته التي سبق الإشارة إليها، واكتفى (أبو العلا) بمحاولة النيل من الناقد (كامل المقهور) بقوله: (إن الكاتب لم تعجبه القصة (إلى أين) وكأنه وجد فيها هوى يلائم ما يتمناه شاب في هذا الدور من حياته، ولذلك صب عليها كل المقاييس الفنية وأظهرها في ثوب الكمال القصصي، أما القصص الأخرى فإنها لم تعجبه؛ لأنها لم تكن مستقاة من حياة البؤساء في البراريك(*)، كما يدعوبأن تكون الأسماء مأخوذة من البيئة، وهو ينحو باللائمة على صاحب قصة (الشرف أغلى) بأن تكون أسماء قصته مثل: بشير، محمد، خليفة، لا أن تكون مثل: نبيل، عواطف، وغيرها من الأسماء التي لم نألفها في هذه البيئة وهذه البلاد، وهكذا يسترسل في نقده على هذا النحو الضار بالأقلام الناشئة)[1].

ولم يتأخر رد الناقد (كامل المقهور)، حيث إنه قام بنشر مقالة جديدة في صحيفة (طرابلس الغرب) بتاريخ 22 يوليو1955م، قد حملت عنوان: (بصراحة أكثر – عملية تطهير)، وقد خرج الناقد (كامل المقهور) في بداية هذه المقالة عن قواعد الموضوعية النقدية، حيث اتسمت مقالته بكيل الاتهامات كالسرقة، ونسبة الأعمال لغير مبدعيها، والظهور على حساب الآخرين، وخيانة الأمانة العظمى (الأمانة الأدبية)، وأضاف (المقهور) أيضاً أن القصد من تلك الردود (**) هو تعمد إفساد جو المناقشات النقدية التي كانت تهدف إلى دفع مسيرة الحركة الأبية والنقدية في ليبيا إلى الأمام، ونحو الأفضل على حد تعبير الناقد (كامل المقهور)، وعموماً فإن المقالة لم تخل من نظرة نقدية متفائلة بجدوى مثل هذه الطروحات، وتحمل أيضاً تراجعاً من

(*) تعني في اللهجة المحلية الليبية بيوت الصفيح.

(1) أبو العلا، مقالة (لا تقتلوا ثقافتكم بأيديكم) صحيفة طرابلس الغرب، يوليو 1955م، خلفيات التكوين القصصي، ص 69

(**) المقصود بها مقالة أبوالعلا التي نشرها في صحيفة (طرابلس الغرب) بعنوان: (لا تقتلوا ثقافتكم بأيديكم).

الناقد (المقهور)؛ وذلك باعترافه بحرية الآخرين في اختيار موضوعات أعمالهم الإبداعية، ويمكن ملاحظة ذلك في نص المقالة التي يقول فيها (كامل المقهور): (لا يعني أننا نقصر الأدب على هذه الناحية وحدها، فالحياة كل لا يتجزأ، أو هي موجودة في كل مكان، ولكن ما نعني أن يقصر الأدباء إنتاجهم على طائفة معينة هي ذواتهم، ثم ما نعني أن يكتب الأدباء لطائفة معينة هي طائفة المثقفين، ولربما تثور هنا مشكلة الإلهام أو الوحي الأدبي، بمعنى أن الأديب يستقي أدبه أو إلهام هذا الأدب من نفسه ومن تجاربه الشخصية وينفعل معها ليكتب، ولكن المعروف عن الأديب أنه إنسان حساس تؤثر فيه الحوادث والمناظر ومظاهر الحياة المختلفة...، إنني أقرر مرة أخرى أن الأدب تجربة للأديب، ولكنه يجب أن يصبغ هذه التجربة الذاتية بالصبغة العامة حتى ينفعل لها القارئ، فإذا لم ينفعل القارئ فلمن يكتب؟)[1].

وفي نهاية الخمسينيات احتضنت جريدة (طرابلس الغرب) مناقشات نقدية، وذلك نتيجة اطلاع بعض الشباب الذين شاركوا في تلك المناقشات على ما كان شائعاً في الوسط الثقافي الأدبي العربي والأجنبي، وقد ارتبط موضوع تلك المعركة الأدبية – التي احتوتها الجريدة المذكورة – بالجانب المضموني، فيما يعرف بقضية (الفن للفن) و(الفن للحياة)، حيث اقترن هذا الصراع الأدبي بمجموعة من الأسماء، تعاقبت على نشر تلك المقالات النقدية التي شكلت في نهاية الأمر بروز اتجاهين مختلفين تمام الاختلاف في المشهد النقدي في ليبيا نهاية الخمسينيات، وبالتحديد سنة 1958م، وقد كان (كامل الهادي عراب، وعلي محمد الرقيعي، ومحمود عزت بريون) يمثلون الاتجاه النقدي الذي يدعو إلى توظيف الأدب لخدمة الإنسان، وتطوير حياته، إي بمعنى ارتباط الأدب بالحياة اليومية بكل مساربها واتجاهاتها، وكان

---

(1) كامل المقهور، مقالة (بصراحة أكثر– عملية تطهير) صحيفة طرابلس الغرب، يوليو 1955م، خلفيات التكوين القصصي، ص70.

(عبدالقادر أبوهروس) يمثل الاتجاه الآخر الداعي لأن يكــون الأدب فنــاً جميلاً، يبتعد فيه المبدع عن البحث في الوسائل والمنافع الذاتية.

وقد بدأ الناقد (كامل الهادي عراب) هذا الصراع النقدي بمقالة عنوانها: (الذين يصنعون السراب) نشرها في جريــدة (طــرابلس الغــرب) بتــاريخ 30 – 12 – 1958م أكد فيها على اعتقاده الراسخ بالخط الإلتزامي الذي يؤمن به أصحاب الاتجاه الواقعي، حيث رأى أن قضية الإنسان ومعاناته اليوميــة هــي المحور الأساسي الذي يجب أن يأخذه الأدباء بعين الاعتبــار لحظــة إنتــاجهم للأعمال الإبداعية، وما كان غير ذلك فلا يلتفت إليه، وفي هذا الــصدد يقــول: (إن قضيتنا ليست قضية حب فاشل ولا أحلام معسولة، لا تغير من الواقع المر شيئاً، ولا هي تفاهات وعربدات ماجنة في أحضان الملاهي، وشــطحات عــن الوجود وما وراء الوجود، ولئن كنا نؤمن بأن قضيتنا قضية مصير، قضية خبز لآلاف الجوعى والعراة الذين تستوعبهم متاهات البطالة، قضية هؤلاء البــسطاء الذين يعرقون من أجل اللقمة، ومن أجل العدل والإنصاف...، لئن كنا نؤمن بكل هذا فإننا لنرجو مخلصين لهؤلاء الناس، الناس الذين يصنعون السراب، نرجــوا لهم أن يوفروا لحظة من وقتهم الطويل الذي ينفقونه بلا حساب في بــؤر اللــذة لحظة ينزلون خلالها إلينا...)[1].

وقد بادر الناقد (عبدالقادر أبوهروس) بالرد على المقالة السابقة، إذ نــشر بتاريخ 5 يناير 1959م، وفي نفس الجريدة مقالة بعنوان: (سمعتُ)، أكد فيهــا أن الحديث عن الأدب الواقعي، وعن الأدب الموجه هو حديث عن الحيــاة نفــسها، ولكن الأدب في الحقيقة مرتبط بالرصيد الذي يشحن وجــدان الإنــسان، نتيجــة إحساساته بالغربة والفراغ والضياع، بالإضافة إلى أهمية معالجــة الأدب لقــضية الحرية، أي حرية تقرير المصير، واختيار الاتجاه، بعيداً عن الإلــزام والتوجيــه

(1) كامل عراب، مقالة (الذين يصنعون السراب)، جريدة طرابلس الغرب، 30 ديــسمبر 1958م، معارك الأمس، ص48.

الذي يدعو إليه من ينسبون أنفسهم للمذهب الواقعي على حد تعبير (أبوهروس).

ويلحظ الناقد (أبوهروس) أيضاً أن طبيعة الاتجاه الواقعي الذي يدعو إليه بعض الشباب من الأدباء والكتاب في ليبيا يتسم بالظرفية ؛ لأنه (لا يعدو مجرد حديث يلاك وكلام يوجه، وقول يقال...)[1].

وتأسيساً على ما تقدم فإن الناقد (أبوهروس) يذهب إلى حد ربط أصحاب الاتجاه الواقعي بالمذهبية السلبية، التي تعني عدم الاعتراف بالآخر، وفهم وجهة نظره الخاصة، بحيث يرى أن المذهبية (ليست للأدب ولا من الأدب، لأنها قيد والأدب حرية، لأنها غل والأدب انطلاق، لأنها رقم والأدب جوهر، لأنها لافتة صالحة لترقيم السيارات، وليس لها وجود أو مكان في عالم الكتب والقراءات...)[2].

وقد ترتب على ذلك قيام الناقد (كامل عراب) بنشر مقالة أخرى، حملت نفس العنوان السابق (الذين يصنعون السراب)، حرص فيها الناقد على تأكيد موقفه السابق، بالإضافة إلى محاولته البحث في الأسباب الحقيقية التي تدفع بالأديب والفنان للكتابة، ورأى أن التجني على حياة الناس الضعفاء الذين يمثلون غالبية المجتمع، وإدخالهم في متاهات لا تستهدف حياتهم الواقعية يعني الانتحار البطيء لأولئك الكتّاب، ولم يطل الناقد (كامل عراب) في تقديمه المقالة حتى بادر مسرعاً إلى الرد على الناقد (أبوهروس) بقوله: (والقول بأن دعاة الواقعية يتنكرون لهذه القضايا[*]، ويحصرون الإنتاج الأدبي، أو يجب أن يسمى إنتاجاً أدبياً في الخبز والأيدي المعروقة قول مردود على أهله، وقائله قصير

---

(1) عبدالقادر أبوهروس، مقالة (سمعتُ) جريدة طرابلس الغرب، 5 يناير 1959م، معارك الأمس، ص55.

(2) السابق، ص 55.

(*) يقصد الناقد من ذلك: قضية الغربة والفراغ والألم والعاطفة والحرية التي أشار إليها (أبوهروس) في مقالته السابقة.

النظر، إن لم نقل إنه يجهل حقيقة الصراع القائم بين الذين يصنعون السراب والذين يصنعون الحقيقة المتفاعلة مع قضايا الإنسان وأزماته...، وبودي أن أقول لهؤلاء الناس، الناس الذين يحملون شعارات القلق والحيرة والحرية، ويلوحون بها في كل معركة من المعارك، أو مناسبة من المناسبات...، بودي أن أقول لهم: إنهم يحملون مولوداً ميتاً، وأن عملهم هذا لا يتعدى كونه عملية تعقيد كبيرة، طالما أنهم لم يتجهوا إلى الجذور التي خلقت لدينا الشعور بالقلق وولدت فينا الحيرة، وأفقدتنا حريتنا التي هي فطرتنا)[1].

وبنشر الناقد (عبد القادر أبوهروس) لمقالته: (أدب الخبز وأدب العقل والعاطفة الإرادة الداخلية والإرادة الخارجية للإنسان) يدخل الصراع مرحلة أخرى، بحيث يمكن ملاحظة ابتعاد بعض الكتّاب عن الموضوعية في معالجة القضايا التي يطرحونها، بالإضافة إلى وضوح السخرية في بعض المواضع الأخرى، كالعنوان مثلاً، وقد حاول الناقد في مقالته أن يدافع عن الاتجاه الفني الذي يدعو إليه، وأن ينفي عنه بعض الصفات التي يحاول أصحاب الاتجاه الواقعي أن يلصقوها بمذهبهم، وفي هذا الصدد يقول (أبوهروس): (نحن ننتج الأدب ونقرأ الأدب، لا لأننا نريد أن نتسلى، ولا لأننا نريد أن نلهو، ولا لأننا نريد أن نلعب، ولكن لأننا نريد أن نعيش، أن نعي، أن نفهم، أن نحس...، أن نتفهم وجودنا ووجود غيرنا، وغاية هذا الوجود، وطريق هذا الوجود أيضاً، أما أن نقرأ الأدب وننتج الأدب لأننا نريد أن نأكل الخبز، ونفهم كيف نأكل الخبز وكيف نهضم الخبز، فأعتقد أن هذا هو الغبن.. والظلم للأدب.. والخبز بعد هذا ليس هو الحياة، والذي يعيش للخبز مكانه الحظائر، والذي يعيش من أجل الخبز وحده إنسان مسكين...)[2].

---

(1) كامل عراب، مقالة (عود على بدء: الذين يصنعون السراب)، جريدة (طرابلس الغرب)، 8 يناير 1959م، معارك الأمس، ص62.

(2) عبدالقادر أبوهروس، مقالة (أدب الخبز وأدب العقل والعاطفة الإرادة الداخلية والإرادة الخارجية للإنسان)، جريدة طرابلس الغرب، 11يناير 1959م، معارك الأمس، ص71.

ويرى الناقد (أبوهروس) أن الإلزام وتقييد الحرية وإقصاء الآخرين، من أبرز سلبيات الاتجاه الواقعي الذي يدعي الإنسانية وصلاح المجموعة، وهذا الكلام – حسب رأي أبوهروس – ظاهره جميل، وباطنه قبيح؛ لأن أصحاب هذه الدعوات يلبسون لباساً خادعاً مزركشاً مبطناً، ودعواتهم التي ينادون إليها ليست صريحة ؛ لأنها (تتخذ الأسلوب مبدأ، وليس المبدأ أسلوباً، وهي تؤمن أول ما تؤمن بأن الفرد ميت، وأن الإنتاج الفردي باطل...، فإذا لم تكن على مبدأها ولا أنت من دعاتها وذيولها، فأنت ذاتي حالم، وأنت انفعالي مشوش، وأنت راغب فردي، وأنت (موش منهم)[*] بلا لف ودوران، ولله في خلقه شؤون، و(موش منهم) هذه هي الداء، وإذا أراد الإنسان أن يخلص من هجومهم عليه فقط أن يقول بعض العبارات أو المفردات، وإذا لم يعرفها فليبحث عنها في قاموس من القواميس...، وليصدقني الذي يريد أن يصنع الحقيقة أني لست أحفظ هذه الكلمات، ولا أريد أن احفظها...، والسبب بسيط، وهو أنني لا أؤمن ولا أعتقد فيها، ولا أراها من الأدب ولا من الإنتاج الأدبي...)[1].

ويأتي الرد سريعاً من الشاعر (علي محمد الرقيعي) الذي فنّد كل الاتهامات التي أوردها الناقد (أبوهروس)، ويظهر ذلك من عنوان مقالته: (ليست مذهبية) التي نشرها بتاريخ 13 يناير 1959م، وقد رأى الشاعر أن الواجب الوطني يدعوه لبيان موقفه من هذا الصراع، وذلك بالدفاع عن شباب الواقعية وآرائهم، وقد بين موقفه بوضوح في قوله: (إن المجتمع الإنساني الذي لا تتوفر فيه التغذية الجيدة والضرورات المادية الملحة، لا يخلق إلا مرضى ومسلولين ومجانيين ولصوص وقتلة...، والذين يعتقدون أن مشكلة الخبز ليست شيئاً، أو هي لا تمثل إلا متاعاً هابطاً وظرفاً وقتياً، هؤلاء سوف

(*) تعني في اللهجة الليبية: لست منهم.

(1) السابق، ص 13.

يغيرون وجهة نظرهم هذه متى حرموا من الخبز، وسيبدأون من جديد، سيبحثون عن الخبز والمعاطف الجديدة متى عرفوا بأن الحياة في يناير لا تطاق لولا (حولي نالوتي) (*) يقي البرد، ويمنع السل والحمى ومستشفيات الأمراض الصدرية...)[1].

ويتساءل الشاعر (علي الرقيعي) عن القيمة الحقيقية للأعمال التي رأى في مضمونها مظاهر التفسخ والانحلال وانعدام الثقة والجريمة، واستدل على ذلك بقصة (مرحباً أيها الحزن) للكاتبة الفرنسية (فرانسوا ساجان)، وقد أكد الشاعر على أننا لا يمكن أن نعيش الحياة على نحو ما تتصرف شخصيات قصة (ساجان)، حتى لو كانت القصة تعكس الوضع الحقيقي المشحون بالتلذذ بفلسفة القرف والفراغ والضياع، وليس معنى هذا أنه لا توجد حلول أخرى أكثر إيجابية، ولكن ما حدث كان عكس ذلك، فنتيجة علاقاتهم الاجتماعية المنهارة (ذهبوا يبحثون عن ملهاة تفككية تعطيهم العذر في تكييف حياتهم بالطريقة التى يريدونها، وحسبما يشاؤون كاحتجاج على سقوطهم وانهيار مقومات قدراتهم على تحديد وضع مستقر...، إن العلاقة بين الإنسان والحرية ليست علاقة ترفيه، وليست ملهاة بلا مدلول، يدخل فيها الويسكى والخدر ووسائل الانتحار البطيء وليالي الضجر بدون أن تخضع لأي التزام، إن هذا النوع من الحرية لا يصلح للتعامل في مجتمع، إن الحرية التى أفهمها أنا ويفهمها معي الشباب الواقعي هى الممارسة النظيفة للحياة بشرف، ومفهومنا للشرف يعني أن يسعى الإنسان بإخلاص وتضحية من أجل أن يقدم في تواضع عملا يخدم قضية الإنسان...)[2].

(*) لباس خاص بالرجال، وهو يمثل الموروث الشعبي في ليبيا، ويسمى أيضاً بالجَرْد.

(1) علي الرقيعي، مقالة (ليست مذهبية) جريدة طرابلس الغرب، 13 يناير 1959م، معارك الأمس، ص80–82.

(2) السابق، ص 89.

وعموما فقد بقيت هذه المناقشات تدور في إطار نظري، تمثل الاتجاه الأدبي والنقدي في تلك الفترة من حياة ليبيا الأدبية، وكانت الصحف وبعض المجلات هى الوسيلة المتاحة لإيصال تلك المناقشات النقدية التى غالبا ما كان يقصد من وراء نشرها استقراء آراء الجمهور من القراء المهتمين بالثقافة الأدبية في ليبيا.

ب- الجانب الشكلي:

لم يكن للجانب الفني من الأدب الأثر الواضح في إثارة الصراع الأدبي، كما هو الحال في الجانب المضموني، حيث اقتصر الأمر في بعض الأحيان على الجانب الشعري فيما يتصل بالانتصار للقصيدة العمودية أو الانحياز للقصيدة الحرة، ومن الأمثلة على ذلك هذه القصيدة للشاعر (أحمد قنابة) التي توضح موقفه من الشعر الحر، الذي يراه غريبا على لغة الضاد، مستورداً من الخارج، تأثر به بعض الشعراء من الشباب المقلدين، وفي هذا الصدد يقول مخاطباً صديقه الشاعر (عبد ربه الغناي):

هل يكون الشعر حرأ .. ما تراه؟ عبد ربه
غير حر في اعتقادي .. من بحور الشعر يأبه
لا نريد الشعر إلا .. أن يكون الضاد لبَه
لا نريد الشعر إلا .. أن يكون الوزن طبَه
لا نريد الشعر إلا .. من فتى يهضم صعبه
ليس رصف الشعر فنأ .. إن فن الشعر دربه
والقوافي دون وزن .. بينها والشعر جذبه
كل شعر دون وزن .. كان بالمنثور أشبه

كـــــــل شـــــعر جاءنـــــا مـــــس .. تـــــورداً فلـــــيقض نحبـــــه
كـــــــل مـــــوزون مقفـــــى .. آيـــــة الفـــــصحى تنبـــــه[1]

وفي المقابل نجد ما يخالف هذا الاتجاه المتشدد الذي لا يرى الشعر إلا في القصيدة العمودية وحسب، ففي مقالة للباحث الأكاديمي (عبدالحميد الهرامة) نشرها في مجلة (الفصول الأربعة) بعنوان: (أما آن للصراع أن يحسم !!) يري فيها أن استمرار الصراع بين أنصار الشعر المقفى وبين أنصار الشعر الجديد علامة للركود الفكري والأدبي الذي أصاب البلاد العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي هذا الصدد يقول: (لقد كان مقبولاً أن يطرق أبواب هذا الصراع عباس العقاد والمازني وأبو شادي وغيرهم في الأربعينيات والخمسينيات وحتى الستينيات حين كان هذا اللون من الشعر غير المقفى جديدا يحتاج إلى تعريف وموقف، أما الآن بعد كل هذه السنوات التي عرف فيها وظهرت ملامح المحسنين فيه والمسيئين، وعرف الناس أن الجديد لم يقض على المألوف، وإن لكل منهما طعمه وجمهوره ومبدعيه واتجاهاته التي لا تقتضي التناسخ والتناقض، ووقفوا على نماذج من الشعرين جيّدة، وأخرى منهما رديئة، فقد آن الأوان لأن يبلغ الصراع نهايته، وأن نحكم على العمل بأنه شعر أو لا شعر، بغض النظر على وجود القافية من عدمه..)[2].

ويستدل كاتب المقالة على ما ذهب إليه ببعض النماذج الشعرية التي تبين القيمة الكبيرة للشعر الجديد، والتي لا يمكن الغض من شأنها – حسب رأيه – مهما حاول أنصار القدامة أن يفعلوا، بالإضافة إلى استمرار تدفق أنهار الشعر المقفى في أثواب تحمل جدّة العصر وتغيّر أنماط الحياة وتطور العصر، مهما حاول أنصار الحداثة – حسب رأيه – أن يقلّلوا من شأن

---

(1) أحمد أحمد قنابة، الديوان (شاعر من ليبيا)، تح: الصيد أبو ديب، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1968 م، ص 37.

(2) عبدالحميد الهرامة، مقالة (أما آن للصراع أن يحسم !) مجلة الفصول الأربعة، يوليو 1999م، ص73.

القصيدة التقليدية، وفى هذا الاتجاه الذي يمثل الوسطية والاعتدال يمضي الكاتب (عبد الحميد الهرامة) فيقول:)سيبقى الشعر في أشكاله حيّاً شائقاً، وتموت الأصوات التى تريد دفنه في هذا الثوب أو ذاك...، فلماذا يظن أهل العروض أن الشعر في القافية، ولماذا يظنّ الحداثيون أن الشعر قد مات فى القصيدة، فهل غير نضارة الحياة في مثل قول الشاعر:

والشاعر الحر إن ضاقت به مدن .. بنى على الأفق من أحلامه مدناً

أو قول الآخر:

أيها البحر أتدري كم مضت ألف عليك؟
وهل الشاطئ يدري أنه جاث لديك؟
وهل الأنهار تدري أنها منك إليك؟
ما الذي الأمواج قالت حين ثارت؟
لست أدري

وهل حجبت القافية هذه الحياة؟ وهل فقدت الشعرية نفسها حين ولجت قصيدة النثر في قول الشاعر:

لا تصالح
ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى؟
في أشياء لا تشترى..

وخارج هذا الشعر يموت كثير من اللا شعر منظوماً كان أو منثوراً، فلا عبرة بعد اليوم بهذا الصراع المفتعل، ولا نجاة للأدعياء من سياط النقد مهما تخفوا تحت لا فتات الحداثة أو القدامة...)[1].

---

(1) السابق، ص 74.

الخـــاتمة

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أتابع أبرز اتجاهات النقد الأدبي في ليبيا، من خلال فصوله، التي بدأت بالتمهيد، وفيه عرضت لأُبرز ملامح النقد فـــى ليبيا خلال القرن العشرين، وفي الفصل الأول تناولت مفهوم الشعر والموقف النقدي من الالتزام ومتطلبات الحداثة، وبناء القصيدة الحديثة، وفي الفــصل الثاني تعرضت لدراسة نقد القصة والرواية من خلال البحث فى دلالة السرد اللغوية والاصطلاحية، والمناهج النقدية الموظفة لدراسة السرد، بالإضافة إلى التطرق لأهم المكونات الفنية المشكلة لبناء القصة والرواية، وأمـــا الفــصل الثالث فقد كان مخصصاً لنقد المسرحية، وذلك من خلال البحث فـــى أثـــر المناهج النقدية على النص المسرحي، وكذلك البحث في أبرز المكونات التي تعتمد عليها المسرحية في بنائها الفني، وأما الفصل الرابع فقد اهتم بجدليـــة العلاقة بين الأدباء والنقاد والمجتمع من خلال البحث فى المعيـــار النقـــدي للكتاب الليبيين، وكذلك قضية الصراع بين القـــديم والجديـــد فـــي جانبيـــه المضموني والشكلي، وقد توصلت من خلال هذه الدراسة إلى مجموعة مـــن النتائج وهى كالآتي:

1 - اتسم النقد الأدبي في ليبيا فى العقد الخامس والسادس والسابع من القرن العشرين بالشمولية وعدم التخصص، ويمكن ملاحظة ذلك فى أغلـــب الكتابات التي نشرت في هذه المرحلة المذكورة.

2 - تميزت مرحلة الخمسينيات والستينيات في ليبيا بشيوع ظاهرة الأدبـــاء النقاد، فأغلب الكتابات النقدية التي ظهرت في هذه الفترة كانت بـــأقلام

الأدباء الذين تولوا أمر التأليف الإبداعي، فكتب هؤلاء الشعر والقصة والرواية، وحتى المسرحية، وقاموا في المقابل بدراسة وتقييم هذه النتاجات الأدبية، فبرزت عندنا شخصية (الناقد الأديب) أو (الأديب الناقد) في ازدواجية فرضتها ظروف المرحلة المذكورة، ولعل من أشهر هؤلاء (خليفة التليسي، وأمين مازن، وخليفة حسين مصطفى، وأحمد إبراهيم الفقيه، وبشير الهاشمي، وكامل حسن المقهور...).

3 – حركة النقد في ليبيا لم تقتصر على النطاق المحلي الضيق، بل اتسعت لتشمل دراسة النتاجات العربية في الشرق والغرب، ومن الأمثلة على ذلك دراسة (خليفة التليسي) لشعر الشابي وجبران، ودراسة (أمين مازن) للقصة في المغرب العربي، ودراسة (الصادق النيهوم) لأعمال نزار قباني، والفيتوري، واهتمام (البوصيري عبدالله) بالأعمال المسرحية المصرية، وترجمة الأديب (خليفة التليسي) لمجموعة من الأعمال الإيطالية مثل (الفنان والتمثال)، و(قصص إيطالية)، و(ليلة عيد الميلاد).

4 – سيطرة ظاهرة الالتزام على النص الإبداعي والنص النقدي، ولم أرَ أي تناقض يذكر في هذه القضية، وما هو جديد بالملاحظة أن قضية الالتزام لم تكن مرتبطة بأي اتجاه أو تيار فكري خارجي، بل كانت بدافع الإحساس بالمسؤولية، فالكاتب الليبي بوصفه مواطناً محسوباً على حملة الأقلام يحرص على المحافظة على الموروث الفكري والثقافي والأدبي العربي.

5 – لاحظت من خلال هذه الدراسة بروز الاتجاه المحافظ ولاسيما في الفترة

الممتدة بين الخمسينيات والثمانينيات، الذي يرى في اتباع المناهج النقدية الغربية منقصة، تفرض أصول وقواعد لا تتماشى مع طبيعة النص الأدبي العربي.

6 - هيمنة الانطباعات النقدية السريعة، ولاسيما في فترة الخمسينيات والستينيات، فلم يكن هناك اتجاه للتخصص في تناول الموضوعات الأدبية المدروسة، وقد دفع ذلك بالكثير من الكتاب إلى وصف تلك الفترة بمرحلة النقد الصحفي الذي يغلب عليه الاستطراد وعدم وضوح الرؤية والمنهج.

7 - تميزت فترة التسعينيات وما بعدها بظهور مجموعة من الدراسات الأكاديمية، اهتمت بتوظيف المناهج الغربية الحديثة، وكان ذلك بدافع البحث عن الجديد ومواكبة العصر، وبتأثير من الأشقاء العرب في المغرب وتونس ومصر، وغيرها من البلدان العربية التي بدت ترى في توظيف المناهج الحديثة سمة من سمات التطور والتقدم في مجال الإبداع الأدبي والنقدي.

8 - عدم وضوح بعض المصطلحات النقدية المستخدمة في دراسة الفنون الأدبية، حيث نجد للمصطلح الواحد أكثر من دلالة، مما يترتب عليه إرباك القارئ، وعدم فهمه للمعنى المقصود، وقد لاحظت ذلك في مصطلح (السرد) الذي يختلف معناه باختلاف النقاد والدارسين.

9 - شيوع المنهج التأثري الانطباعي في فترة الستينيات والسبعينيات، ولاسيما فيما يتصل بدراسة القصة والرواية.

10 – اختلفت رؤية النقاد لاستخدام الفصحى في الحوار المسرحي، وقد قام هذا الخلاف على تلك الثنائية القديمة الجديدة، الفصحي والعامية، فكانت الآراء المختلفة مرتبطة باختلاف المناهج الموظفة في دراسة الأعمال الأدبية.

11 – تمثل النصوص النقدية المعروضة في هذه الدراسة تلك المرحلة من حياة ليبيا الأدبية والنقدية، بما لها وما عليها، وهي تعكس جانباً من تطور الفكر النقدي في البلاد العربية.

والله ولي التوفيق،،،

المصادر والمراجع

أولاً ـ المصادر:

- القرآن الكريم.

1 - إبراهيم الكوني، رواية التبر، ط 2، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1991م.

2 - أحمد الشارف، دراسة وديوان، تح: على مصطفى المصراتي، ط 3، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000م.

3 - أحمد عزيز، آراء في كتابات جديدة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م.

4 - أحمد الفيتوري، جدل القيد والورد أو ستون يوسف الشريف، د ط، طرابلس: مطابع الثورة العربية، د ت.

5 - أحمد محمد الشيلابي، القضايا الاجتماعية فى الرواية الليبية، ط 1، ليبيا: اللجنة الشعبية العامة للثقافة، 2006م.

6 - إدريس بن الطيب، ديوان تخطيطات على رأس الشاعر، ط 1، طرابلس: منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1976م.

7 - إدريس المسماري، حدود القراءة، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1998م.

8 - إدريس المسمارى، ذاكرة الكتابة في القصة والرواية الليبية، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م.

9 - أمين مازن، دفء الكلمات، دراسة حول القصة بالمغرب، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م.

10 – أمين مازن، دوائر الزوايا المتداخلة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983م.

11 – بشير عريبي، الفن والمسرح في ليبيا، د ط، تونس: الدار العربية للكتاب، 1981م.

12 – بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للإعلان، 1984م.

13 – بشير الهاشمي، وهج الكلمات، في الأدب وما يسطرون، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1994م.

14 – البوصيري عبدالله، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ط1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م.

15 – تيسير بن موسى، أعلام مسرحيون، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م.

16 – خالد محمد جهيمة، الفن الروائى في أدب إبراهيم الكوني، رسالة ماجستير مخطوطة، معهد الدراسات والبحوث العربية، 1995م.

17 – خليفة التكبالي، قصة يقظة، المجموعة الكاملة، طرابلس تونس: الدار العربية للكتاب، د ت.

18 – خليفة حسين مصطفى، ذاكرة الكلمات، دراسة في أدب خليفة التكبالي، ط 2، ليبيا: منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، 1981م.

19 – خليفة حسين مصطفى، الضفة الأخرى، قراءات في الأدب الليبي الحديث، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2008م.

20 – خليفة محمد التليسي، رفيق شاعر الوطن، ط 3، مالطا: 1976م.

21 – خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، 1983م.

22 – رمضان سليم، الرؤية الأدبية، إضاءات في الأدب والنقد، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م.

23 – ساسي سعيد رمضان، قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة القاهرة، 1998م.
24 – سالم العواسي، أدب الطفل في ليبيا، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م.
25 – سالم العوكلي، شعرية السرج السابح، ط 1، طرابلس: منشورات مجلة المؤتمر، 2002م.
26 – سعد الحمري، الوشاح الممزق، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م.
27 – سعيد المحروق، ديوان سقوط أل التعريف، ط 1، دار القدس، 1979 م.
28 – سليمان زيدان، قضايا الإنسان في الشعر الليبي المعاصر، د ط، ليبيا: مجلس الثقافة العام، 2006م.
29 – سليمان كشلاف، بعد أن يرفع الستار، كتابات عن المسرح الليبي، ط 1، ليبيا: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، 1981م.
30 – سليمان كشلاف، دقات الطبول، د ط، ليبيا تونس: الدار العربية للكتاب، د ت.
31 – سليمان كشلاف، كتابات ليبية، ط 1، طرابلس: مطابع الثورة العربية، 1977م.
32 – سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، ط 3، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م.
33 – سليمان كشلاف، شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2001م.
34 – الصادق النيهوم، أسئلة، ط 1، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م.
35 – الصادق النيهوم، الكلمة والصورة، ط 1، تح: سالم الكبتي، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م.
36 – الصادق النيهوم، نزار قباني ومهمة الشعر، ط 1، تح: سالم الكبتي، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م.

37 – الصادق النيهوم، نوارس الشوق والغربة، بعض من رسائل الصادق النيهوم، ط 1، تح: سالم الكبتي، بيروت: تالة للطباعة والنشر، 2002م.

38 – الصيد ديب، المجهول من قصائد علي الرقيعي، ط 1، ليبيا: منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة، 2006م.

39 – الطاهر بن عريفة، التعريف بالأدب الليبي، ط 1، طرابلس: منشورات دار الحكمة، 1997م.

40 – الطاهر بن عريفة، قصائد وتجارب للشعراء الليبيين الشباب، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان.

41 – الطيب الشريف، الصحافة الأدبية في ليبيا، ط 1، ليبيا: مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، 2000م.

42 – عبد اللطيف المسلاتي، 20 قصيدة للأطفال، ط 1، ليبيا: دار الحياة للطباعة والنشر، 1995م.

43 – عبد الوهاب الحراري، قراءات في الشعر الثوري، ط 1، دمشق: دار مي للطباعة والنشر، 1992م.

44 – عبدالله القويري، عندما تضج الأعماق، ط 1، طرابلس: دار الكتاب العربي، 1972م.

45 – عبدالله القويري، عشر مسرحيات، ط 3، ليبيا: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980م.

46 – عبدالله القويري، دراسات فى الأدب، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، 1986م.

47 – عبدالله مفتاح هويدي، آفاق مسرحية، ط 2، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م.

48 – على الفزاني، ديوان الموت فوق المئذنة، ط 4، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984م.

49 – على محمد ناصر، فجر كالرعد، ط 1، ليبيا: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983م.

50 – علي مصطفى المصراتي، صحافة ليبيا في قرن، ط 2، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000م.

51 – فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000م.

52 – فرج العربي، ديوان بدايات، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1994م.

53 – فوزي البشتي، ضفاف الذاكرة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م.

54 – فوزي البشتي، نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م.

55 – فوزية شلابي، ديوان فوضوياً كنت وشديد الوقاحة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م.

56 – فوزية شلابي، ديوان في القصيدة التالية أحبك بصعوبة، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م.

57 – فوزية شلابي، قراءات عاقلة جداً، ط 1، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986م.

58 – كامل عراب، انتقام الغزلان المسحورة في النقد والتذوق الأدبي، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1987م.

59 – كامل عراب، بدون مراوغة، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2005م.

60 – لطفى عبد اللطيف، ديوان حوار من الأبدية، ط 1، دار لبنان للطباعة، 1966م.

61 – محمد أحمد وريث، في إيقاع الشعر العربي، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000م.

62 – محمد الشويهدي، مجموعة أحزان اليوم الواحد، ط 1، ليبيا: منشورات مكتبة قورينا، 1973م.

63 – محمد فريد سيالة، اعترافات إنسان، ط 1، الإسكندرية، دار الشرق الأوسط، 1961م.

64 – مفتاح العماري، ديوان منازل الريح والشوارد والأوتاد، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1996م.

65 – مفتاح العماري، فعل القراءة والتأويل، ط 1، ليبيا: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1996م.

66 – المهدي قرين، زريعة الشياطين، مسرحية من ثلاثة فصول، د ط، طرابلس: دار مكتبة الفكر، د ت.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

سمير يوسف الحريثي

ثانياً ـ المراجع:

1 – أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث فى مصر، د ط، مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2003م.

2 – إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ط 2، بيروت: دار الثقافة، 1983م.

3 – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، د ط، الرياض: دار المريخ للنشر، 1984م.

4 – جهاد فاضل، أسئلة الرواية، د ط، تونس ليبيا: الدار العربية للكتاب، د ت.

5 – جهاد فاضل، أسئلة النقد، د ط، تونس ليبيا: الدار العربية للكتاب، د ت.

6 – جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ط 2، بيروت: دار الطليعة، 1981م.

7 – حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب، د ط، المغرب: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، 1999م.

8 – خليل الموسى، ملامح الرواية العربية في سورية، د ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م.

9 – رامز الحوراني، نشوء النقد الأدبي وتطوره، ط 1، ليبيا: جامعة سبها، 1996م.

10 – رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، د ط، الإسكندرية: منشأة المعارف، 2000م.

11 – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط 1، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة، 2002م.

12 – رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1987م.

13 – سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

14 – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، ط 6، القاهرة: دار المعارف، د ت.

15 – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، د ط، القاهرة: دار الآفاق العربية، 1996م.

16 – عبدالحكيم عبدالسلام العبد، الأدب البياني والقصة العربية في النقد الحديث، د ط، الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، 1989م.

17 – عبدالرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، د ط، القاهرة: مكتبة الآداب، 2004م.

18 – عبدالرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذى فقد ظله نموذجاً، ط 1، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992م.

19 – عبدالفتاح زايدة، الأدب والموقف النقدي، د ط، مالطا، 2002م.

20 – عبدالفتاح زايدة، الكتابة والإبداع، د ط، مالطا، 2000م.

21 – عبدالقادر القط، من فنون الأدب المسرحية، د ط، بيروت: دار النهضة العربية، 1978م.

22 – عبدالله هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، د ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

23 – عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1998م.

24 – علي جابر المنصوري، النقد الأدبي الحديث، ط 1، عمان: دار عمّار، 2000م.

25 – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ط 1، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 1990م.

26 – علي الحديدي، الأدب وبناء الإنسان، د ط، بيروت: دار الكتب، 1973م.

27 – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2002م.

28 – محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ط 2، بيروت: دار الآداب، 1988م.

29 – محمد دكروب، تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، ط 1، دمشق: دار المدى، 2001م.

30 – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقـارن، د ط، بيروت: دار النهضة العربية، 1983م.

31 – محمد عبدالمطلب، النقد الأدبي، ط 1، القاهرة: الأمل للطباعة والنشر، 2003م.

32 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، بيروت: دار العودة، 1987م.

33 – محمد مندور، الأدب ومذاهبه، د ط، القاهرة: دار نهـضة مـصر للطباعـة والنشر والتوزيع، 1998م.

34 – محمود الربيعي، في نقد الشعر، د ط، القاهرة: دار الغريب للطباعة، 1998م.

35 – مصطفى عبدالغني، اتجاهات النقد الروائي المعاصر، د ط، مـصر: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

36 – مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، الكويت: المجلس الـوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000م.

37 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 6، دار العلم للملايين، 1981م.

38 – نزار قباني، ديوان حبيبتي، ط 27، بيروت: منشورات نزار قباني، 2004م.

39 – نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، ط 36، بيروت: منشورات نزار قباني، 2002م.

40 – نزار قباني، ديوان قصائد، ط 29، بيروت: منشورات نزار قباني، 1999م.

ثالثاً - الدوريات:

1 - بشير الهاشمي، مجلة الفصول الأربعة، يونيو، 1984م.

2 - رمضان سليم، نحو الرواية، قراءة مدخلية في المطر وخيول الطين، مجلة الفصول الأربعة، نوفمبر، 1983م.

3 - زهير غازي زاهد، علي الرقيعي وهموم الحداثة، مجلة الفصول الأربعة، 2002م.

4 - عبد الحميد الهرامة، أما آن للصراع أن يحسم، مجلة الفصول الأربعة، يوليو، 1999م.

5 - فوزي البشتي، مجلة الرواد، فبراير، 1970م.

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

الفهـــرس

الفصل الثاني

في نقد القصة والرواية

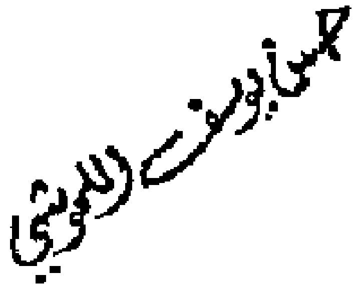
الفصل الثالث

في نقد المسرحية

الفصـل الرابع

جدلية العلاقة بين الأدباء والنقاد وا لمجتمع

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة
مكتبتي الخاصة
على موقع ارشيف الانترنت
الرابط
https://archive.org/details/@hassan_ibrahem



متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية

دار قباء الحديثة

للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

جمهورية مصر العربية

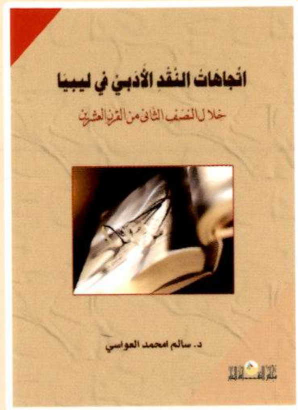
16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر

تليفاكس 02/22621365 - تليفون 02/24025777

محمول 0123140315

E-mail : modern_qubaa@hotmail.com

http://WWW.qubaaalhadetha.com



■ يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام